شكسبير معاصرنا

تأليف: يان كوت

ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا



المؤسسة العربية للدراسات والنشر

هناك في كل كاتب كما في كل موضوع
قوى متناقضة تتنازعه وتقسمه .. وفي داخلي
يحدث مثل هذا الصراع غير أنني لا أستطيع أن أملك من
أمره شيئا .. إن الكثيرين ينجحون في تحميل هذا الصراع ودفعه
بعيدا بعيدا وراء الأقنعة فلا يعلو عليهم من الخارج أما أنا فإن
الصراع يعلن نفسه بقوة على مسرح حياتي الخارجية .. فأنا لا أتقن
استخدام أي من الحيل النفسية أو الاجتماعية المعروفة كالأقنعة
فنون المناورة والتعتيم على الصراع .. لذلك أظل دائما عاريا
ومكشوفا ويصبح وجودي الخارجي امتدادا مستمرا لما يحدث ،
عنيفا ودامياً في الداخل .. حركة ، ربما سوف أستريح
في يوم من الأيام كل هذه التناقضات التي كانت تتصارع
في نفسي بعنف صانعة جدل الكائن الذي سوف يلتقي على المسرح
بموضوعه بكل ما فيه من جدل هو الآخر فيصنعا جدل الكائن الموضوع

محمد الكغاط
٨/٩/١٩٨٥
الدار البيضاء

شكسبير معاصرنا

شكسبير معاصرنا

تأليف
يان كوت

ترجمة
جبرا ابراهيم جبرا

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت : ٣١٢١٥٦ ـ برقياً : موكيالي ، بيروت
ص . ب . ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الثانية ١٩٨٠

إن هو إلاّ ابن حرام لعصره
من ليس مذاقه الرؤية والملاحظة ...

(الملك جون : ١ : ١)

الملوك

ماذا ، أترتجفون ؟ أمرتعبون أنتم؟
واأسفي ، لا ألومكم : انكم بشر ...
(ريتشارد الثالث ، ١ ، ٢)

— ١ —

إن قراءة متأنية لقائمة أشخاص مسرحية « ريتشارد الثالث » تكفي للتدليل على ضرب المادة التاريخية التي استعملها شكسبير لكيما يوضح الحقائق المتعلقة بعصره ، ويملأ المسرح بمعاصريه الحقيقيين . وهنا ، في هذه المسرحية التي هي من بواكير أعماله — أو بالأحرى في مادتها التاريخية الخام — بوسعنا ان نرى الخطوط العريضة لكل مآسيه الكبرى اللاحقة : « هاملت»، و « مكبث » ، و « الملك لير » . فاذا شاء المرء أن يؤوّل عالم شكسبير بأنه العالم الحقيقي ، وجب عليه ان يبدأ قراءة مسرحياته بالتاريخيات ، وعلى الاخص بمسرحيتي « ريتشارد الثاني » و « ريتشارد الثالث » .

فلنبدأ بقائمة أشخاص المسرحية :

الملك ادوارد الرابع — خلع آخر ملوك لانكستر ، هنري السادس ، وسجنه في « البرج » ، حيث اغتاله اخوا ادوارد ، غلوستر وكلارنس . وقبل ذلك ببضعة أشهر كان ريتشارد قد طعن ابن هنري السادس الوحيد وارداه قتيلا في تيوكسبري .

ادوارد ، أمير ويلز ، ابن ادوارد الرابع ، الذي أصبح فيما بعد ادوارد الخامس ــ قتل في « البرج » ، وهو في الثانية عشـرة من عمره ، بأمر من ريتشارد •

ريتشارد ، دوق يورك ، الابن الاخر لادوارد الرابع ــ قتل في «البرج» وهو في العاشرة منعمره ، بأمر من ريتشارد •

جورج ، دوق كلارنس ، أخو ادوارد الرابع ــ قتل في البرج الكئيب نفسه ، بأمر من ريتشارد •

أحد أبناء كلارنس ــ سجنه ريتشارد حالما تمّ تتويجه ملكاً •

احدى بنات كلارنس ــ أجبرت وهي طفلة على الزواج من أحد العوام لكي لا يتسنى لها ان تغدو أمّاً لأي ملك •

دوقة يورك ، ام ملكين ، وجدة ملك وملكة ــ قتل زوجها وأصغر أبنائها ، أو تمّ اغتيالهما ، في حرب الوردتين ، وابن اخر لها ارداه قتيلا بالخناجر "قتلة" مأجورون ، وكان ابنها الثالث ، ريتشارد ، مسؤولا عن قتل حفيديها الاثنين • ومن كل ذريتها لم يمت موتا طبيعيا إلاّ ابن واحد من سيدة واحدة •

مرغريت ، ارملة الملك هنري السادس ــ اغتيل زوجها في البرج وقتل ابنها في المعركة •

الليدي آن ، زوجة ريتشارد الثالث ، وكان هذا قد قتل أباه في معركة بارنيت وزوجها الاول في تيوكسبري ، وسمح لابي زوجها أن يقتل في البرج ــ سجنها ريتشارد بعد زفافهما مباشرة •

دوق بكنغهام ، نجيّ ريتشارد ويده اليمنى في كفاحهمن أجل السلطة ــ

قطع رأسه بأمر من ريتشارد في غضون سنة واحدة من تتويجه •

ايرل ريفرز ، اخو الملكة اليزابث ، واللورد غراي ، ابن الملكة اليزابث ، والسير توماس ڤون ــ أعدموا جميعا بأمر من ريتشارد في بومغريت ، حتى قبل تتويجه •

سير ريتشارد راتكليف ، الذي رتّب الاعدامات في بومغريت والانقلاب التالي ــ قتل في بوزويرث بعد ذلك بسنتين •

لورد هيستنغز ، نبيل من أتباع آل لانكستر ــ اعتقل ، وأطلق سراحه ، ثم اعتقل ثانية وقطع رأسه بأمر من ريتشارد ، الذي اتهمه بالتآمر عليه •

سير جيمز تيريل ، قاتل ولدي ادوارد الرابع في البرج ــ تمّ اعدامه فيما بعد •

لقد دنونا من نهاية قائمة الاشخاص ، أو بالاحرى ، الضحايا • هناك أيضا سير وليم كيتسبي الذي أعدم بعد معركة بوزويرث ، ودوق نورفوك ، الذي مات في المعركة • وهناك اثنان أو ثلاثة من اللوردات والبارونات الذين انقذوا رؤوسهم بالهرب الى خارج البلاد • وفي نهاية القائمة اسطر تعدد أشخاصا بلا أسماء ، وحسبنا ان نذكر الواردين في النهاية :

« لوردات ، ومرافقون آخرون ، رسول ، كاتب ، مواطنون ، قتلة ، سعاة ، جنود ، الخ • المشهد ــ انكلترا » •

شكسبير أشبه بالعالم ، أو الحياة نفسها • وكل فترة تاريخية تجد فيه ما تبحث عنه وما تريد أن تراه • فالقاريء أو المشاهد في النصف الثاني من القرن العشرين يؤول « ريتشارد الثالث » من خلال تجاربه ، ولا محيد له عن ذلك • وهذا هو السبب في أنه لا يرتعب ــ أو بالاحرى ، لا يندهل ــ لقسوة شكسبير • انه ينظر الى الصراع من أجل السلطة وقتل الاشخاص

بعضهم بعضا بهدوء أكبر بكثير من هدوء أجيال المشاهدين والنقاد في القرن التاسع عشر • بهدوء أكبر ، أو على كلّ ، بعقلانية أكبر • فالمـوت الفظيع ، الذي ينتهي اليه معظم «أشخاص المسرحية» ، لا يعتبر اليوم ضرورة جمالية ، أو قاعدة أساسية في المأساة لكي تؤدّي الى « التطهير » (كثارثيس) ، بل لا يعتبر خصيصة من خصائص عبقرية شكسبير • ان الموت العنيف الذي يلقاه الاشخاص الرئيسيون يعتبر اليوم ضربا من الضرورة التأريخيـة ، أو شيئا طبيعيا جدا • وحتى في « تيطوس اندرونيكوس » التي كتبها ، أو أعاد كتابتها ، شكسبير ربما في السنة نفسها التي كتب فيها « ريتشارد الثالث » ، يرى النظارة المعاصرون شيئا أكثر بكثير من تراكم الفظائع غير الضرورية على هذا النحو الغروتسكي المضحك الذي رآه فيها نقاد القرن التاسع عشـر • وعندما حظيت « تيطوس اندرونيكوس » باخراج كالذي قـام بـه مؤخرا پيتر بروك ، كان المشاهدون على استعداد للتصفيق للمجزرة الشاملة في الفصل الخامس بحماس لا يقـل عن حماس جماهـير الصفّارين ، والخياطـين ، والقصابين ، والجنود في العهـد الاليزابيثي • ففي تلك الايام كانت هـذه المسرحية من أعظم نجاحات الخشبة • وجماهير المشاهدين اليوم ، اذ يكتشفون في مسرحيات شكسبير مشكلات تتصل بعصرنا الراهن ، كثيرا ما يجدون أنفسهم ، على غير ما توقع ، قريبين جدا من الاليزابيثيين ، أو على الاقل في موقف يجعلهم يفهمونهم جيدا • وهذا ينطبق بوجه خاص على المسرحيـات التاريخية •

مسرحيات شكسبير التاريخية تتخذ عناوينها من اسماء الملوك : الملك جون ، الملك ريتشـارد الثاني ، هنري الرابـع ، هنري الخـامس ، هنري السادس ، ريتشارد الثالث (أما « الملك هنري الثامن » التي كتب شكسبير بعضها في ختام حياته الادبية ، فلا تنتمي الى المسرحيات التاريخية الا بمعنى

شكلي فقط) • وباستثناء « الملك جون » ، التي تعالج أحداثا وقعت في منعطف القرن الثالث عشر ، فان تاريخيات شكسبير تدور حول الصراع على التاج الانكليزي الذي استمر من أواخر القرن الرابع عشر حتى نهاية القرن الخامس عشر • فهي تؤلف ملحمة تاريخية تمتد لاكثر من مئة سنة ، وتنقسم الى فصول طويلة تماثل فترات أهل الحكم • ولكن عندما نقرأ هذه الفصول في تسلسلها الزمني الذي يوازي تسلسل فترات الحكم ، يدهشنا ان التاريخ لشكسبير يقف ساكنا ، ولا يتحرك • فكل فصل يبدأ وينتهي عند النقطة نفسها • في كل واحدة من هذه المسرحيات يدور التاريخ دورة كاملة ، عائدا الى نقطة الانطلاق • وهذه الدوائر المتكررة اللامتغيرة التي يصفها التاريخ هي تعاقب فترات حكم الملوك •

تبدأ كل واحدة من هذه المآسي التاريخية الكبيرة بصراع على العرش ، أو على توطيده • وكل واحدة منها تنتهي بموت الملك وتتويج جديد • وفي كل من التاريخيات يجر ّ الحاكم الشرعي وراءه سلسلة طويلة من الجرائم : فهو قد نفض عنه سادة الاقطاع الذين أعانوه في ادراك التاج ، فيقتل اولا أعداءه ، ثم حلفاءه السابقين ، ويعدم كل من يمكن ان يكون خليفة له أو مدعيا بالعرش • ولكنه لم يستطع ان يعدمهم جميعا • ويعود من المنفى أمير شاب — هو ابن أو حفيد أو أخ لاحد القتلى — ليدافع عن القانون المغتصب ، فيلتف حوله السادة الذين رفضهم الملك ، لانه يجسد الامل في نظام جديد وعدالة جديدة • غير أن كل خطوة نحو السلطة تستمر بتميزها بالقتل ، والعنف ، والخيانة • وهكذا ، عندما يجد الامير الجديد نفسه قريبا من العرش ، يجر وراءه سلسلة من الجرائم لا تقل طولا عن سلسلة جرائم الحاكم حتى الان شرعا • وعندما يلبس التاج ، يكون قد أصبح مكروها كسلفه • لقد قتل الاعداء ، ويبدأ الان بقتل حلفائه السابقين • فيظهر مدع جديد باسم

العدالة المغتصبة . وتدور العجلة دورة كاملة . ويبدأ فصل جديد . وتبـدأ مأساة تأريخية جديدة :

ثم هكذا :ــ

كان لادوارد الثالث ، سادتي ، سبعة أبناء :
الاول ، ادوارد الامير الاسود ، أمير ويلز ،
والثاني ، وليم هاتفيلد ، والثالث ،
ليونيل دوق كلارنس ، ويليه
جون غونت ، دوق لانكستر ،
وكان الخامس ادموند لانغلي ، دوق يورك ،
والسادس توماس وودستوك ، دوق غلوستر ،
والسابع والاخير ، وليم وندزور .
ادوارد الامير الاسود مات قبل أبيه ،
وخلّف ابنه الوحيد ريتشارد
وهذا ، بعد موت ادوارد الثالث ، تسنم العرش ،
الى أن جاء هنري بولنغبروك ، دوق لانكستر ،
اكبر ابناء جون غونت ووريثه ،
وقد تتوّج باسم هنري الرابع
فاستولى على القطر ، وعزل الملك الشرعي ،
وارسل الملكة المسكينة الى فرنسا ، بلدها الاصلي .
وارسل الملك الى بومفريت ــ حيث ، كما تعلمون جميعا
قتل ريتشارد المسالم هذا غيلة وغدرا .

(هنري السادس ، الجزء الاول ، ١ ، ٢) (*)

لن نجد ، بالطبع ، تخطيط الامور محددا بهذا الوضوح في تاريخيات شكسبير كلها . وهو على أوضحه في « الملك جون » ، وفي المسرحيتين اللتـين

(*) يشير الرقمان بعد اسم المسرحية الى : الفصل ، ثم المشهد .

هما اروع المآسي التاريخية ، « ريتشارد الثاني » و « ريتشارد الثالث » • وهو على أقله وضوحا في « هنري الخامس » ، وهي مسرحية وطنية مستمثلة تصور الصراع مع عدو أجنبي • الا ّ أن الصراع على السلطة في مسرحيات شكسبير مجرد دائما من كل اسطورية ، ويقدم في « حالته البحتة » • انه صراع على التاج بين أناس يتمتعون بالاسم ، واللقب ، والقوة •

في العصور الوسطى كانت أوضح صورة للمال كيساً مليئاً بقطع ذهبية • وكل كيس يمكن وزنه باليد • وكانت الثروة لقرون عديدة تعني الحقول ، والمراعي ، والغابات ، وقطعان الماشية ، والقلعة والقرى • وكانت فيما بعد سفينة محملة بالتوابل ، أو اهراءً ملأى باكياس القمح ، واقبية ملأى بالخمور ، ومستودعات على ضفاف التيمز تعبق برائحة الجلد وغبار القطن الخانق • فالثروة كانت ترى ، وتُلمس وتشم • ولم تستخلص من جسدها الا فيما بعد ، حين أصبحت رمزا ، شيئا مجردا • فما عادت تلك المادة المجسدة ، وغدت قطعة من ورق عليها كتابة •

وعلى الغرار ذاته تم استخلاص السلطة من جسدها • وما عاد لها اسم خاص ، اذ غدت امرا مجردا ، اسطوريا ، فكرة بحتة تقريبا • غير أن السلطة عند شكسبير لها اسم ، وعينان ، وفم ، ويدان • انها صراع لا يرحم بين أناس يجلسون معا الى المائدة •

بربك لنجلس على الارض
فنروي الاقاصيص الحزينة عن موت الملوك :
كيف ان منهم من عزل ، ومنهم من في الحرب قتل ،
منهم من لازمته اشباح الذين عزلهم ،
ومنهم من مات مسموما من زوجته ، أو قتل وهو نائم :
فكلهم غيلة لاقوا حتفهم •

(ريتشارد الثاني ، ٣ ، ٢)

صورة السلطة عند شكسبير هي التاج • انه ثقيل ، يمكن الامساك به ، وانتزاعه عن رأس ملك يحتضر ، ليضعه المنتزع على رأسه • وعندها يصبح المرء ملكاً • عندها فقط • ولكن عليه ان ينتظر وفاة الملك ، أو يعجل في وفاته •

لن يعيش ، هكذا اؤمل • وعليه ألا يموت
الى أن يرحل جورج باسرع الخيل الى ربه • —
سأدخل عليه ، لاحثه على المزيد من كراهية كلارنس ،
بأكاذيب تفولذها الحجج الرصينة •
وحالما يتم ذلك ، فليغدق الله على الملك ادوارد عظيم رحمته ،
ويترك لي الدنيا اصول فيها وأجول !

(ريتشارد الثالث ، ١ ، ١)

في كل من التاريخيات نجد أربعة رجال أو خمسة يتمعنون في عيني الملك المحتضر ، ويرقبون يديه الراعشتين • فقد انتهوا من تنظيم مؤامرتهم ، واستقدموا الجنود الموالين لهم الى العاصمة ، وتراسلوا مع تابعيهم • وقد اصدروا الاوامر للقتلة المأجورين • وحجارة برج لندن في انتظار سجناء جدد • وهم أربعة رجال أو خمسة ، ولكن الارجح هو أن واحدا منهم منهم فقط سيبقى حيا • لكل منهم اسمه ولقبه ، ولكل منهم وجهه • أحدهم مخادع ، والاخر شجاع ، والثالث غليظ القلب ، والرابع متهكم ساخر • كلهم ينبضون بالحياة ، لان شكسبير كاتب عظيم • ونحن نذكر وجوههم • ولكن حينما نفرغ من قراءة فصل واحد ونشرع في قراءة الفصل التالي ، وحينما نفرغ من قراءة التاريخيات بأكملها ، نجد أن وجوه الملوك والمغتصبين تغيم شيئا فشيئا ، الواحد بعد الاخر •

حتى اسماؤهم لا تتغير • هناك دائما من اسمه ريتشارد ، ومن اسمه

ادوارد ، ومن اسمه هنري • والقابهم هي هي • هناك دوق يورك ، وأمير ويلز ، ودوق كلارنس • وفي المسرحيات المختلفة ثمة اناس مختلفون يتصفون بالشجاعة ، أو القسوة ، أو الخديعة • غير أن الدرامة التي يتم تمثيلها بينهم هي نفسها دائما • وفي كل مأساة تتكرر الصرخة نفسها ، تطلقها حناجر امهات الملوك المقتولين :

الملكة مرغريت

كان لي ادوارد ، حتى قتله ريتشارد •
كان لي هنري ، حتى قتله ريتشارد •
وكان لك ادوارد ، حتى قتله ريتشارد •
وكان لك ريتشارد ، حتى قتله ريتشارد •

دوقة يورك

وكان لي ريتشارد أيضا ، وقتلتِه أنت ،
وكان لي رتلاند أيضا ، وتأملين ان تقتليه •

الملكة مرغريت

ادوارد عزيزك مات ، هو الذي قتل ادوارد عزيزي •
وادوارد عزيزك الاخر مات ، ليترك ادوارد عزيزي •
وما الفتى يورك الا غنيمة ، لانهما كليهما
لايضاهيان رفعة الكمال في فجيعتي :
عزيزك كلارنس مات ، وقد طعن عزيزي ادوارد ،
ومشاهدو هذه المسرحية المأساة ـ
الخائن هيستنغز ، وريفرز ، وفون ، وغراي ،
رقدوا خنقى في ظلام قبورهم قبل الاوان •

(ريتشارد الثالث ، ٤ ، ٤)

وبالتدريج تنبجس صورة التاريخ نفسه ، منبثقة عن ملامح ملوك ومغتصبين معينين في مسرحيات شكسبير التاريخية : انها صورة « الآلة الكبرى » . فكل فصل متعاقب ، كل فصل شكسبيري عظيم ، ان هو الا تكرار :

قائمة تمتدح ، قائمة استعراض رهيب ،

يرفع المرء شاهقا ، ليقذف به الى الحضيض .

(ريتشارد الثالث ، ٤ ، ٤)

صورة التاريخ هذه ، التي يرددها شكسبير مرارا ، هي التي تفرض نفسها علينا بقوة . فالتاريخ الاقطاعي أشبه بسلّم فخم يصعد عليه موكب مستمر من الملوك . وكل درجة الى الاعلى مؤشرة بالقتل ، والغدر ،والخيانة، وكل درجة تقرّب العرش ، أو توطّدّه .

... **تلك** درجة

إمّا أن أقع عليها ، أو اقفز فوقها .

(مكبث ١ ، ٤)

ومن الدرجة التي في أعلى السلّم ليس ثمة الا قفزة الى الهاوية . الملوك يتغيرون . ولكنهم جميعا ــ اخيارا وأشرارا ، شجعانا وجبناء ، حقيرين وأباة ، سذجا وساخرين ــ يطأون الدرجات التي هي أبدا نفسها .

هل هذا هو النحو الذي رأى شكسبير عليه مأساة التاريخ في فترته الشابة الاولى التي وصفها البعض ببساطة بأنها « متفائلة » ؟ أو هل كان، ربما ، من المؤمنين بالملكية المطلقة ، فاستخدم المادة الدموية التي في تاريخ القرن الخامس عشر ليصدم المشاهدين بما يعرضه عليهم من مشاهد الصراع الاقطاعي وتحطم انكلترا الداخلي ؟ أم هل كان يكتب عن عصره وزمانه ؟

لعل « هاملت » ليست كثيرة البعد عن مسـرحيتي « ريتشـارد » ؟ من أي تجارب كان يستقي ؟ هل كان اخلاقيا ، أم أنه كان يصف العالم الذي يعرفه، أو يتوقعه ، دونما اوهام ، دونما ازدراء ، ولكن ايضـا دونمـا خيـال ؟ فلنحاول أن نؤول « ريتشارد الثاني » و « ريتشارد الثالث » على أحسن ما نستطيع •

— ٢ —

لنبدأ بمتابعة كيفية العمل في « الآلة الكبرى » كما يظهرها شكسبير في مسرحه • في مقدمة المسرح ثمة جيشان يتقاتلان • المسرح الداخلي الصغير قد تحول الى مجلس العموم ، أو حجرة الملك • على الشرفة العليا يظهـر الملك ، محاطا بالاساقفة • تصدح الابواق : مقدمة المسرح اصبحت الان باحة البرج ، حيث يقتاد الحرس الامراء المسجونين • فتحول المسرح الداخـلي الى زنزانة • وارث العرش لا يستطيع النوم ، وتؤرقه وتعذبه خواطر العنف• والان يفتح الباب ، ويدخل قتلة مأجورون والخناجر بأيديهم • وبعد لحظات تصبح مقدمة المسرح شارعا بلندن في الليل : يمر فيه أهل المدينة مسرعين ، يتحدثون في السياسة • الابواق مرة اخرى : يظهر الملك الجديد على الشرفة•

لنبدأ بذلك المشهد العظيم في « ريتشارد الثاني » ، مشهد التنازل عن العرش ، الذي حذفته كل الطبعات التي نشرت ابان حياة الملكة اليزابث • فهو يكشف بفظاعة زائدة كيفية العمل في « الآلة الكبرى » ، في تلك اللحظة بالذات التي كانت السلطة فيها تنتقل من يد الى يد • تأتي السلطة إمّا مـن الله ، أو من الشعب • تبرق السـيوف ، ويسير الحرس ، يصفق النبـلاء المرهبون ، تنطلق صيحة من الجمهور المحشّد بالقوة ، واذا السلطة الجديدة هي أيضا آتية من الله ، أو من ارادة الشعب •

عاد من المنفى هنري بولنغبروك ـــ الملك هنري الرابع فيما بعد ـــ ومعه

جيش ، وقبض على ريتشارد الثاني الذي هجره تابعوه • لقد تحقق الانقلاب، وبقي عليه أن يتمتع بالشرعية • فالملك السابق مازال حيا •

أحضروا ريتشارد هنا ، لكيما يستسلم
على مرأى من الجميع ، فنسعى الى امرنا
بغير ما ريبة •

يدخل ريتشارد مخفورا ، مجردا من لباسه الملكي • ويتبعه نبلاء يحملون شارات ملكية • يجري المشهد في مجلس اللوردات • مقدمه المسرح تمثل قاعة وستمنستر ، التي أعاد بناءها ريتشارد ، وجعل لها سقفها المشهور من خشب السنديان • ولم يقيّض له ان يقف تحت هذا السقف الا مرة واحدة، لكي يعلن تنازله •

يقول الملك ، وقد نُزع عنه تاجه :
واألماه ، لماذا تستحضرونني الى ملكٍ
قبل أن انفض عني خواطر المُلْك
التي بها حكمت ؟ أنا ما تعلمت بعد
أن ألمز ، وأداهن ، وأثني ركبتي :
فامنحوا الحزن مهلة يلقنني فيها
هذا الخضوع • ولكن ما أوضح ما اذكر
وجوه هؤلاء الرجال : او لم يكونوا رجالي ؟
الم يرفعوا يوما أصواتهم اليّ بالتحية ؟

ولكن لا يسمح له بالكلام طويلا • يوضع التاج في يده للحظتين ، لكي يقدمه لهنري • لقد تخلى عن سلطانه ، ودخله ، وماله • والغى أوامره

وقراراته . فما الذي يريدون بعد منه ؟ « ما الذي تبقى ؟ »* الجواب عند شكسبير :

لاشيء ، سوى ان تقرأ هذه التهم ، وهذه الجرائم النكراء
التي اقترفتها أنت وتابعوك ضد الدولة ومغانم هذا البلد :
لكي تدرك ارواح الناس باعترافك بها انك انما عن حق عزلت.

يقول الملك وقد نزع عنه تاجه :

أينبغي أن افعل ذلك ؟ أعليّ أن انقض خيوط حماقاتي المحاكة؟
ايها الكريم نورثمبرلند ، لو كانت سيئاتك مدونة ، أفما كنت
تستحيي في رهط جميل كهذا أن تتلوها في محاضرة عليهم ؟

ولكنه مرة اخرى لا يسمح له بالكلام طويلا . فالاطاحة عن العرش يجب ان تتم بسرعة ونهائية . وجلال الملك يجب ان يطفأ . فالملك الجديد ينتظر . واذا لم يكن الملك السابق خائنا ، كان الملك الجديد مغتصبا . ولذا يقدّر المرء موقف رقيب المطبوعات في عهد الملكة اليزابث :

نورثمبرلند

سيدي ، اسرع . اقرأ هذه المواد .

الملك ريتشارد

عيناي مليئتان بالدموع ، فلا أرى .
ولكن الدمع الاجاج لا يعميهما
بحيث لاتريان ضربا من الخونة هنا .
بل ان أنا وجهت عيني الى نفسي
وجدتني خائنا مع السوّى .
لانني هنا منحت موافقة الروح منيّ
لتهديم جسم جليل هو جسم ملك ...

عندما يمسرح شكسبير التاريخ ، فانه قبل كل شيء ، يلخّصه ويكثفه • لان التاريخ نفسه أشد درامية من درامة الملوك جون ، وهنري ، وريتشارد • فالدرامة الكبرى تتألف من كيفية العمل في « الآلة الكبرى » • بوسع شكسبير أن يحوي سنوات في شهر ، واشهرا في يوم ، في مشهد واحد رائع ، في ثلاثة أو أربعة خطابات تؤلف جوهر التاريخ •

وها هنا الختام العظيم لأي خلع عن العرش :

الملك ريتشارد

اذن ، اسمح لي بالذهاب •

بولينغبروك

الى أين ؟

الملك ريتشارد

حيثما تشاء ، لاغيب عن بصرك •

بولينغبروك

اذهبوا ، جماعة منكم ، واخفروه الى البرج •
يوم الاربعاء القادم عيّناه رسميا
لتتويجنا • ايها السادة ، هيئوا أنفسكم •

(ريتشارد الثاني ، ٤ ، ١)

تكاد تكون هذه النهاية ، ولم يبق الاّ فصل واحد ــ الفصل الاخير • ولكن هذا الفصل سيكون في الوقت نفسه الفصل الاول لمأساة جديدة • وسيكون لها بالطبع عنوان جديد : « هنري الرابع » • في « ريتشارد الثاني » كان بولنغبروك « بطلا ايجابيا » ، انه منتقم • نافح عن القانون المنتهك والعدالة المهدورة • غير أنه في مأساته لن يستطيع ان يلعب الا دور ريتشارد الثاني • لقد تمت الدائرة • وها هي تبدأ من جديد • بولنغبروك صعد الى منتصف سلّم التاريخ الكبير • لقد تتوّج ، وها هو يحكم • انه يرتدي الملابس الملكية وهو في انتظار وجهاء المملكة في قلعة وندزور • ويتوافدون:

نورثمبرلند

أولا ، أتمنى السعادة كلها لسدتكم المقدسة •
والخبر الثاني هو أنني ارسلت الى لندن
رؤوس سولزبري ، وسبنسر ، وبلنت ، وكنت •

•• •• ••

بولينغبروك

نشكر لك اتعابك ، يا بيرسي الكريم •
ولسوف نضيف الى استحقاقك مكاسب جديرة •

(يدخل فتزووتر)

فتزووتر

سيدي ، لقد ارسلت من اكسفورد الى لندن
رأسَيْ بروكاسي وسيربينت سبلي ،
وهما من الخونة المتآمرين الخطرين
الذين حاولوا في اكسفورد اسقاطكم •

بولينغبروك

لن ننسى اتعابك يا فتزووتر •
نبيلة جدارتك ، ونحن نعلم ذلك •

(ريتشارد الثاني ، ٥ ، ٦)

الرهيب في هذا المشهد هو بساطته الطبيعية — كأن شيئا لم يحدث قط • كأن كل شيء قد جرى وفق نظام الاشياء الطبيعي • لقد بدأ حكم جديد : فترسل رؤوس" ستة الى العاصمة ، الى الملك الجديد • بيد أن شكسبير لا يستطيع ان يختتم مأساة على هذا النحو • لابد من صدمة • ينبغي اسقاط ضوء ساطع ، لمعة باهرة من الوعي ، على عمل « الآلة الكبرى»• انها واحدة فقط ، لكنها لمعة عبقرية • الملك في انتظار رأس آخر : انه أهم الرؤوس • وقد أمر أوفى رجل من اتباعه بتنفيذ القتل • أمر — هذه كلمة أبسط مما يجب • الملوك لا يأمرون بالاغتيال ، انما هم يسمحون به ،

على نحو يجعلهم على غير علم به • ولكن لنعد الى كلمات شكسبير ، لان هذا مشهد من تلك المشاهد العظيمة التي سوف يكررها التاريخ ، مشاهد كتبت مرة واحدة والى الابد • وفيها كل شيء : ميكانيزم القلب الانساني ، وميكانيزم السلطة ، فيها الخوف ، والرياء ، و « الجهاز » • في هذا المشهد لايقوم الملك بدور ، ولا يذكر أي اسم • ليس فيه الا كلمات الملك ، وصداها المزدوج • هذا أحد المشاهد التي نجد فيها شكسبير أصدق للحياة من الحياة نفسها •

اكستون

الم تلحظ الملك ، والكلمات التي قالها
« أما من صديق يزيل عني هذا الخوف الحي ؟ »
ألم يقل ذلك ؟

الخادم

تلك كانت كلماته بالضبط •

اكستون

« أما من صديق ؟ » قال ، وأعاد القول مرتين .
وحث على الامر مرتين ، اليس كذلك ؟

الخادم

بلى •

(ريتشارد الثاني ، ٥ ، ٤)

والان ، في المشهد الاخير من « ريتشارد الثاني » يدخل هذا التابع الصادق الامين ، ومعه خدم يحملون نعشا ، ويقول :

ايها الملك العظيم ، في هذا النعش أقدّم
خوفك المدفون : هنا يرقد بلا نسمة حياة
أقوى كبار أعدائك ،
ريتشارد بوردو ، أتيت به هنا بنفسي •

(٥ ، ٦)

وهنا تبرق لمعة العبقرية • لنحذف جواب الملك ، فهو عادي • انه ينفي اكستون ، ويأمر باقامة جناز رسمي لريتشارد ، ويجعل نفسه متقبل التعازي الاول • يقع هذا كله ضمن حدود « الآلة الكبرى » ، موصوفا بايجاز، كما في حوليات القرون الوسطى • غير أن الملك تبدر عنه جملة تتنبأ بمشكلات « هاملت » • و « هاملت » في الواقع يجب ان تؤوّل فقط في ضوء « ريتشارد الثاني » و « ريتشارد الثالث » • وهذه الجملة تعبر عن خوف مفاجىء من العالم وآليته القاسية ، التي لا مناص منها ، ولكن لا يستطيع المرء قبولها • ليس هناك ملوك اشرار ، وملوك أخيار • الملوك ملوك ، أو لنضع ذلك في صيغة معاصرة : هناك فقط وضع الملك ، والجهاز وهذا الوضع لا مكان فيه لحرية الاختيار • في نهاية المأساة ينطق الملك بجملة قد ينطق بها هاملت :

لا يحبّ السم من هم بحاجة الى السم •

(٥ ، ٦)

في عالم شكسبير ثمة تناقض بين نظام الفعل ونظام الاخلاق • هذا التناقض هو قدر الانسان • ولا محيد لاحد عنه •

— ٣ —

وهكذا تبدأ تدريجيا بالتكشف صفة المأساة في عالم شكسبير • ولكن قبل أن ننصرف الى مسائل « هاملت » الكبرى ، علينا أن نصف العالم مرة أخرى ، لنرى انه كان عالما حقيقيا • العالم الذي نعيش فيه • ومرة اخرى علينا ان نتابع كيفية العمل في « الآلة الكبرى » :

من قاعدة العرش الى شوارع لندن ، من الحجرة الملكية الى السجن في البرج •

هنري السادس ودوق كلارنس كلاهما قتلا ، وادوارد الرابع مات . ففي الفصلين الاول والثاني من « ريتشارد الثالث » يضغط شكسبير احدى عشرة سنة من التاريخ ، وكأنها اسبوع واحد . ليس هناك إلا ريتشارد والدرجات التي عليه ان يصعدها في طريقه الى العرش . وكل من هذه الدرجات رجل حي . وفي النهاية لايبقى إلا اثنان من أبناء الملك الميت . ولا بد لكليهما من الموت . انه لجزء من عبقرية شكسبير انه حين يكتب عن التاريخ يحذف منه كل العناصر الوصفية ، والحكايات الصغيرة ، ويكاد يحذف القصة منه : انه التاريخ مقطرا ، نقيا من كل شائبة .

أما الاسماء التاريخية ، أو الدقة الحرفية في الاحداث التاريخية ، فلا أهمية لها . أما المواقف فحقيقية ، وبودي لو قلت : أكثر من حقيقية . في هذا الاسبوع الشكسبيري الذي لا ينتهي ، قد يكون ثمة صباح ، أو مساء ، أو ليل . ولكن الزمن غير موجود . الحاضر هو التاريخ فقط ، وشغله الذي نكاد نحسّه فيزيائيا . ثمة ليل : احدى هاتيك الليالي الدرامية عندما يتوقف مصير المملكة كلها على اجتماع واحد يعقد في القلعة ، ربما على طعنة خنجر واحدة . احدى هاتيك الليالي التاريخية عندما يكون الهواء اثقل من المعتاد والساعات أطول . عندما يكون المرء في انتظار الانباء . وشكسبير لا يمسرح التاريخ فحسب ،بل يمسرح السيكولوجية ، ويعطينا شرائح كبيرة منها . وفيها نجد أنفسنا .

لقد تسلّم ريتشارد حتى الآن السلطة باسم « اللورد حامي الدولة ». وفي القصر الملكي هناك امرأتان مرتعبتان : الملكة الام ، والملكة الشيخة . وقربهما يلعب صبي في العاشرة من عمره ، انه ابن الواحدة وحفيد الاخرى. يصل رئيس الاساقفة . وكلهم ينتظرون ، يقلقهم امر واحد : ما الذي سيفعل

ريتشارد ؟ الصبي أيضا يعرف تاريخ الاسرة ، والبلد ، واسماء الذين قتلوا. وبعد بضعة أيام ، بل بعد بضع ساعات ، سيصبح أخا الملك • أو ••• يقول الصبي قولا دون انتباه ، ممازحا عمّه القويّ • فتوّبخه الملكة •

رئيس اساقفة يورك

سيدتي الكريمة ، لا تغضبي على الطفل •

الملـكة اليزابث

للاباريق آذان •

هذا القصر ، حيث نجد ان كل عضو من أعضاء الاسرة المالكة يسمّى باسم واحد منها قتل فيما مضى ، شديد الشبه بقلعة ألسينور • ليست الدانمرك وحدها سجنا • وأخيراً يأتي الرسول ، فيسأله رئيس اساقفة يورك : « ما الخبر ؟ » •

الرســـول

انه لخبر يا مولاي يحزنني أن أُبلغه •

الملـكة اليزابث

كيف حال الامير ؟

الرسول

في أحسن حال ، سيدتي •

دوقة يورك

ما وراءك اذن من خبر ؟

الرســـول

لورد ريفرز ولورد غراي أُرسلا الى بومفريت
ومعهما سير توماس فون ، معتقلين •

دوقة يورك

ومن اعتقلهم ؟

الرســول

الدوقان القويان

غلوستر وبكنغهام .

الملــكة اليزابث

بأي ذنب ؟

الرســول

مجموع ما أعلم ادليت به .

أما لمــاذا ولاي سبب اعتقل هؤلاء النبلاء

فمجهول كله لديّ ، سيدتي الكريمة .

(ريتشارد الثالث ، ٣ ، ٤)

يستمر هذا الاسبوع الطويل ، كما تستمر الليلة التي تنتقل فيهــا السلطة من يد الى يد . فيما سبق ضغط شكسبير احدى عشرة سنة مــن التاريخ في بضعة مشاهد عنيفة ، أما الان ، فيرينا الساعات واحدة تــلو اخرى ، اننا في أحد شوارع لندن . واهل المدينة يمرون مسرعين ، اثنــين اثنين أو ثلاثة ثلاثة . لقد سمعوا للتو خبرا ما ، انهم يعرفون شيئا . غير انهم ليسوا جوقة من مأساة قديمة ليعلقوا على الاحداث أو يعلنوا مشيئة الآلهة . ففي شكسبير ليس هناك من آلهة . هناك ملوك فقط ، كل منهم جلاد، وضحية ، بالدور . وهناك أيضا أناس أحياء ، خائفون . لا يملكون إلا أن يحدقوا في سلم التاريخ الكبير . إلا ان مصيرهم هم ايضا يعتمد على من الذي سيبلغ الدرجة العليا ، أو يقفز الى الهاوية . وهذا هو سبب خوفهم. ان المأساة الشكسبيرية : بخلاف المأساة القديمة ، ليست درامة المواقــف

الخلقية ازاء آلهة خالدة • فليس ثمة قدر يقرر مصير البطل • وعظمةواقعية شكسبير تتألف في وعيه لمدى انخراط الناس في التاريخ • البعض يصنعون التاريخ ويقعون ضحايا له • والبعض الآخر يحسبون فقط أنهم يصنعونه، ولكنهم هم أيضا يقعون ضحايا له • السابقون هم الملوك ، واللاحقون هم المقربون من الملوك الذين ينفذون اوامرهم . وهم لوالب في «الآلة الكبرى»• وهناك صنف ثالث من الناس : عامة المواطنين في المملكة • أحداث تاريخية كبيرة تجري في ميادين القتال ، في القصر الملكي ، وفي سجن البرج • إلا ان البرج ، والقصر الملكي ، وميادين القتال ، كلها في انكلترا • ذلك كان من مكتشفات عبقرية شكسبير التي ساعدت على خلق المأساة التاريخية الحديثة • فلنستمع اذن الى ما في الشارع من أصوات :

المواطن الثالث

أصحيح الخبر عن موت الملك ادوارد الصالح ؟

المواطن الثاني

نعم ، صحيح ، سيدي • كان الله في العون !

المواطن الثالث

إذن يا سادة ، توقعوا ان تروا عالما مضطربا •

المواطن الاول

لا ، لا • بنعمة الله السابغة سيتلوه ابنه في الحكم •

المواطن الثالث

••• في التنافس ، كل من يدنو أكثر من غيره
سوف يمعن في مَسّنا . اذا الله لم يسترنا
فدوق غلوستر ملؤه الخطر
وابناء الملكة واخوتهم كبْر" وغطرسة !

ولو كانوا يحكمون ، لا ان يتحكموا ،
لوجد البلد المريض هذا عزاء كما من قبل .

المواطن الثالث

عندما تُرى الغيوم ، يرتدي العقلاءُ معاطفهم .

(ريتشارد الثالث ، ٢ ، ٣)

انه مازال الاسبوع الطويل اياه ، وذلك الشارع نفسه في لندن . لم يمرّ الا يوم واحد . وقد ارسل ريتشارد مقرّبيه لاحضار أمير ويلز . ينفخ في الابواق . ويدخل الطفل وارث العرش الى لندن . ولكنه لا يستقبل من أخيه ، أو امه . ودوق يورك والملكة الشيخة خوفا من ريتشارد قد لجآ الى الكاثدرائية البيضاء كنيسة القديس بولس ، كأنهما مجرمان ، والكنيسة حرم يحميه القانون . ولا بد من اخراجهما منها . يعترض رئيس اساقفة كانتربري ، غير ان دوق بكنغهام يعرف كيف يسوق حججه المقنعة :

سيدي ، انك عنيد بلا تعقل ،
تقليدي مبالغ في التمسّك بالمراسيم :
زن الامر ازاء فظاظة العصر ...
ويجيب الكردينال :
مولاي ، لقد غيرت لي رأيي هذه المرة ...

(ريتشارد الثالث ، ٣ ، ٢)

يبدو ان الاسبوع الطويل لا ينتهي . كلا وارثي العرش – امير ويلز ودوق يورك – سجين الان في البرج . والجلاد في طريقه الى قلعة بومفريت لقطع رؤوس أقرب اقرباء الملكة وأصدقائها . ريتشارد يخطو خطى واسعة نحو العرش . غير ان الانقلاب لم ينجز بعد . لم يتم بعد ارهاب مجلس اللوردات والمجلس الخاص ، ولا المدينة ارهبت بما يكفي . والان فقط سنرى كيف أن اولئك الذين يحسبون انهم يصنعون التاريخ انما يقعون في

شرك « الآلة الكبرى » • ولسوف نرى صورة الممارسة السياسية بشكلها الصافي ، مجردة عن كل اسطورية ، ومرسومة بخطوط عريضة • انها نسخة ممسرحة لفصل من كتاب مكيافلي « الامير » ، مشهد الانقلاب الرائـع • ولكن هذا المشهد سيقوم بادواره اناس أحياء ، وهذه الحقيقة تكشف عن مدى تفوق أطروحة شكسبير على اطروحـة مكيافلي • سـيقوم بالادوار اناس يعلمون أنهم بشر ، ويحاولون انقاذ جلدهم ، ويتفاصلون مع التاريخ على شيء من كرامة ، على مظهر من شجاعة ، على بقية من حشمة • ولـن ينجحوا • سيلحق التاريخ بهم العار أولا ، وبعد ذلك يقطع رؤوسهم جميعا •

— ٤ —

انها الساعة الرابعة صباحا • لاول مرة في تاريـخ المأسـاة ، يحـدد شكسبير الوقت بدقة • وثمة مغزى في ان تكون الساعة هي الرابعة صباحا: انها الساعة الواقعة بين الليل والفجر ، الساعة التي تكون فيها القرارات في الاماكن العليا قد اتخذت ، وما كان يجب ان يفعل قد فعل • ولكنهـا أيضا الساعة التي مازال للمرء فيها أن ينقذ نفسه بمغادرة منزله ، السـاعة الاخيرة التي مازالت حرية الخيار ممكنة فيها • يسمع قرع على الباب •

هناك من يقرع بعجل عليه :

الرســـول

مولاي ! مولاي !

هيستنغز (من الداخل)

من الذي يقرع الباب ؟

الرســـول

رجل ارسله لورد ستانلي •

هيستنفز (من الداخل)

مـــا الساعة الآن ؟

الرابعة تماما .

يدخل هيستنغز

ألا يستطيع سيدك النوم في هذه الليالي المضنية ؟

الرســـــول

هذا ما يبدو مما لدي من الابلاغ .

أولا ، انه يهدي سيدتك السلام .

هســـتغنز

ثم ماذا ؟

الرســـــول

والى ذلك ، يقول ان هناك اجتماعين يعقدان .

اني شديد الاعجاب بما في شكسبير من هذه اللحظات الوجيزة عندمـــا تسقط المأساة بغتة على المستوى اليومي العادي ، حين نرى الاشـــخاص ، قبيل معركة حاسمة ، أو بعد أن فرغوا من حياكة مؤامرة يتوقف مصـــير المملكة عليها ، يذهبون الى العشاء ، أو الفراش . (« هيا ، لنبكر في تناول العشاء ، لكيما نهضم مؤامرتنا على نحو ما ») ينامون ، أو لا يستطيعـــون النوم ، يحتسون الخمر ، ينادون خدمهم . يفعلون هذا وذاك . فما هـــم الا بشر . وكأبطال هوميروس يأكلون . وينامون ، وتنقض عليهم مصاجعهم . وتتبدّى عبقرية شكسبير أيضا في طريقة تصويره للاحداث التي تجري في الرابعة صباحا . من لم يستيقظ على هذا النحو في الرابعة صباحا ولو مرة في العمر ؟

وهو لذا يرسل اليك ليعلم رغبة سيادتك
ان كنت ستركب حصانك معه في الحال ،
وتنطلق معه بأقصى السرعة الى الشمال
تجنبا للخطر الذي تهجس به نفسه .

اوقظ لورد هيستنغز في الرابعة صباحا : نبهه اصدقاؤه للخطر المحدق. ولكنه يعجز عن دفع نفسه الى الفرار . وينتظر .

اذهب يا غلام ، اذهب ، عد الى سيدك ،
قل له الآن يخشى انعقاد الاجتماعين المنفصلين .
ففي أحدهما سيكون عطوفته وسأكون أنا ،
وفي الآخر سيكون صديقي الكريم كيتسبي .
قل له ان مخاوفه سخيفة ، يعوزها البرهان :
وأما بشأن أحلامه ، فتدهشني بساطته
في الاعتماد على ما في النوم القلق من هزءٍ بنا .
ان الهرب من الخنزير قبل ان يطاردنا (*)
حيث سيرى ان الخنزير يحسن وفادتنا .
والطراد حيث لا طراد بباله .
اذهب واطلب الى سيدك النهوض والمجيء إليّ .
فنتوجه كلانا معا الى البرج
حيث ان الخنزير سوف يحسن وفادتنا .

(ريتشارد الثالث ، ٣ ، ٢)

ساعة القرار انقضت . اجتمع الكل في البرج : لورد ستانلي ، الذي نبّه للخطر ، وهيستنغز ، الذي أهمل التنبيه ، واسقف ايلي ، ورانكليف ،

(*) كانت شارة ريتشارد الثالث صورة خنزير بري ــ المترجم

الذي قد نفذ للتوّ الاعدامات في قلعة برمفريت • اجتمعوا كلهم حول مائدة واحدة : انهم « مجلس التاج » ، اقوى سادة المملكة ، زمنيين وروحيين ، وفي ايديهم أزمّة السلطة على الكنيسة ، والخزينة ، والجيش ، والسجون• هؤلاء هم الذين يرتجف في حضرتهم الناس • كلهم هناك ، باستثناء الرجل رقم واحد : ريتشارد ، « حامي الدولة » • لم يأت الى الاجتماع • وفي اثناء ذلك عليهم أن يتكلموا ، ويصوتوا ، ويعبروا عن آرائهم • عليهم ان يفعلوا ذلك قبل ان يعبّر « حامي الدولة » عن رأيه • ولا أحد يعلم ما الذي يفكر فيه ريتشارد • لا أحد ، سوى أقرب مقربيه ، وهؤلاء لا يرغبون في الكلام • انهم ينتظرون • والمجلس الذي ترتجف في حضرته انكلترا كلها ، صامت لا يتكلم •

بكنغهـــــام

من يعرف رأي حامي الدولة في هذا ؟
من المطّلع على دخيلة الدوق النبيل ؟

اسقف ايلي

نعتقد ان سعادتك أجدرنا بمعرفة رأيه •

بكنغهـــــام

من ؟ أنا ؟ ، يا سيدي ؟ أنا اعرف وجهه وهو يعرف وجهي •
أما ما في القلوب ، فهو لايعرف مافي قلبي
أكثر مما اعرف مافي قلوبكم • ولا أعرف مافي قلبه
أكثر مما تعرفون مافي قلبي أنا •
لورد هيستنغز ، انت وهو في غرام معا •

هيستنغز

شكرا لسيادتك ، أنا أعلم أنه كثير الحب لي ،

ولكن بشأن نيته في التتويج
لا أنا سألته عنها ، ولا هو أفصح
عن رغبته الكريمة في ايّما اتجاه :
ولكن بامكانكم ، سادتي الكرام ، ان تعينوا الموعد ...

وهنا يدخل ريتشارد • وسيسمع السادة الكرام صـوته أخـيرا • فيعلمون بما يجري • ويصغون اليه اذ يتكلم :

سيدي ، اسقف ايلي ، اذ كنتُ في هوبورن آخر مرة
رأيت توتاً بريا فاخرا في حديقتك هناك :
أرجوك بأن تطلب لنا بعض ذاك التوت •

أين ومتى سمع شكسبير ضحكة الطاغية الرهيبة ؟ واذا لم يسمعها ، فأنىّ له هذا الحدس بها ؟

لنلقِ نظرة اخرى على الرجال الذين ترتجف انكلترا في حضرتهم • انهم جالسون صامتين ، ويتجنب الواحد النظر في عيني الآخر •

يحاولون النفاذ الى اذهان الآخرين • ويريدون ، أكثر من كل شيء ، معرفة ما يدور في خلد « حامي الدولة » ولكنه يغادرهم ، دون كلمة واحدة اخـرى •

ســـتانلي
ماذا عما في قلبه لحظتم في وجهه
مما ربما أبداه لنا اليوم ؟
هيستنغز
أنه غير مستاء من أي منا هنا •
لانه لو كان مستاءً لابدى ذلك في نظراته •
ســـتانلي
أما أنا فأقول : أرجو الله أنه غير مستاء •

ويدخل ريتشارد ثانية . لقد قرّر أمره . انه على علم سابق بمن يتشكك . وقد اختار ضحيته . في هذا المشهد الرائع لاجتماع المجلس يُبقي شكسبير على توتر هائل ، ولا يسمح للجمهور بالاسترخاء لحظة واحدة . يرين الصمت عميقا حتى يسمع المرء تنفس الآخرين . هذا ولا ريب جوهر التاريخ .

يتكلم ريتشارد . اننا نحفظ كلماته عن غيب :

ارجوكم جميعا ، اخبروني ما الذي يستحقه
الذين يتآمرون على موتي بخطط شيطانية
من السحر اللعين ، والذين تغلبوا
على جسمي بُرقاهم الجهنمية ؟

لم يشأ لورد هيستنغز أن يستفز الخنزير البرّي . وكان له أصدقاء في المجلس . وهو يؤمن بالشرعية . ولم يكن ضد الانقلاب ، ولكنه اراده مدعوما بهيبة القانون . وقبل ثلاث ساعات فقط دافع عن سيادة القانون . ورفض ان يشارك في أمر يراه انتهاكا صريحا للشرع . فهو يريد الحفاظ على البقية الباقية من الحياء والشرف . لقد كان رجلا شجاعا . كان من المحتمل ان شكسبير لم يشاهد البحر قط أو ، كما يؤكد بعض المعلقين العلماء ، ميدان القتال . لم يكن يعرف الجغرافيا . فهو يجعل لبوهيميا ساحلا بحريا ، وبروتيوس يركب السفينة ليذهب من فيرونا الى ميلانو ، بل انه ينتظر ساعة المدّ . وفلورنسا أيضا ، لشكسبير ، ميناء على البحر . وشكسبير لم يكن يعرف التاريخ أيضا . ففي مسرحياته نجد يوليسيس يستشهد بأرسطو ، وتيمون الاثيني يشير الى أقوال سينيكا وجالينوس . وشكسبير لم يكن يعرف الفلسفة ، ولا فنون القتال ، وكان يخلط بين عادات الفترات المختلفة . في « يوليوس قيصر » تدق الساعة لتعلن الوقت.

وتنزع الخادمة « كورسيه »كليوباترا . وفي عصر الملك جون (القرنالحادي عشر) يستعمل البارود في المدافع . لم يكن شكسبير قد رأى البحر ، أو المعارك ، أو الجبال . ولم يكن يعرف التاريخ ، أو الجغرافيا ، أو الفلسفة. غير ان شكسبير كان يعرف ان في اجتماع « المجلس » هذا سيكون هيستغنز النبيل أول المتكلمين ، بعد ريتشارد ، وانه سينطق بحكم الاعدام على نفسه . انا مازلت اسمع صوته :

هيستنغز

ما أكنّه من عميق الحب لسيادتك يا مولاي
يجعلني اتقدّم غيري في هذا الجمع النبيل
لاحكم على المسيئين : مهما يكونوا ،
فانني يا مولاي أقول انهم يستحقون الموت .

فات اوان انقاذ المرء رأسه ، ولكن لم يفت أوان جلب العار على شخصه ، اوان جعل المرء نفسه يؤمن بالسحرة والشياطين ، أو أي شيء آخر ، أوان الرضا بأي شيء حتى في الساعة الاخيرة قبل الموت المقرر :

غلوستر

فلتكن عيناك اذن الشاهد على شرّهم :
انظر كيف وقعتُ تحت السحر ، هذه ذراعي
ذابلة ، كفسيلة ضربها الجفاف :
انها زوجة ادوارد ، تلك الساحرة الوحشية ،
ضالعةً مع تلك الزانية العاهرة شور ،
وبسحرهما أصبت هكذا .

هيستنغز

ان كانتا قد فعلتا هذا ، سيدي الكريم ـ

غلوستر

ان كانتا ! انت الذي تحمي هذه العاهرة اللعينة
تقول لي « إن كانتا » ؟ أنت خائن
اقطعوا رأسه ! والان ، قسما بالقديس بولس ،
لن اتناول العشاء الى ا نأرى ذلك ،
يا لوفيل وراتكليف ، تأكدا من التنفيذ ...

(ريتشارد الثالث ، ٣ ، ٤)

رأيت هذا المشهد في الفلم الـذي اخرجه لورنس اوليفييه . كلهم ينظرون الى الارض . لا أحد ينظر الى هيستنغز . والجالسون بقربه الى المائدة الكبيرة ينسحبون عنه كلهم ، واحدا واحدا . ريتشارد يدفع بكرسيه جانبا ويستأذن بالانصراف . والاخرون أيضا يدفعون بكراسيهم جانبا ويغادرون القاعة ، بما فيهم اسقف إيلي ، والصديق الوفي لورد ستانلي . وليس فيهم واحد يلتفت لينظر خلفه . وتفرغ القاعة إلا من لورد هيستنغز وجلادي المملكة الكبيرين : لورد لوفيل وسير ريتشارد راتكليف . وقد جرّد كل منهما سيفه .

والان يجب اضفاء الشرعية على الجريمة . لـم يكن هنـاك وقـت لمحاكمة . ولكن المحاكمة يجب ان تجرى ، وستجرى ، بكل مراسمها .سوى ان المتهم لا يمكن احضاره الى المحكمة . كان شكسبير يعرف كيف تعمل « الآلة الكبرى » . ما شغل اللورد أمين بلدية لندن ، وما شغل القضاة ؟ طبعا ، يجب اقناعهم . يرسل ريتشارد ودوق بكنغهام في طلب اللورد أمين البلدية . فيأتي على الفور . لا ، لا حاجة لاقناعه . انه مقتنع أصلا . انه دائما مقتنع .

أمين بلدية لندن

وفقكما الله وحياكما ! انه استحق الموت .

وحسنا فعلتما سعادتكما ،
ليتعظ الخونة الغادرون ويحذروا محاولات كهذه .

بكنغهـام

ومع ذلك فاننا لم نقرر اعدامه
الى ان تأتي سيادتك لترى نهايته .
ولكن حال دون ذلك عجلة محبّة
من صديقينا هذين ، على غير ما قصدنا .
لاننا يا سيدي وددنا لو تسمع
الخائن يتكلم ، وبجبن يعترف
بكيفية خيانته واهدافها ،
عسى أن تذكر ذلك للمواطنين الذين قد يسيئون
فهمنا بخصوصه ، ويندبون موته .

أمين بلدية لندن

ولكن كلمة سعادتك . يا سيدي الكريم ، فيها الكفاية ،
فكأنني رأيته وسمعته يتكلم .
ولا يساوركما شك أيها الاميران النبيلان
من أنني سأطلع المواطنين المخلصين
على الماجريات العادلة في هذه القضية .

(ريتشارد الثالث ٣ ، ٥)

للمشهد نهاية بديعة . يهرول أمين البلدية الى دار البلديـة وينصرف غلوستر وبكنغهام لتناول العشاء . مقدمة المسرح فارغة . انه الاسبوع الطويل. اياه . يجيء الصباح ويدخل كاتب في يده ورقة :

هذه لائحة اتهام الطيب لورد هيستنغز ،
وقد كتبت بخط جميل
لكيما تتلى اليوم في كنيسة القديس بولس .

لاحظوا كيف أجدت صياغة الملحق :
احدى عشرة ساعة قضيتها في تحريرها
بعد أن ارسلها الي" كيتسبي الليلة البارحة .
كانت الديباجة طويلة تستغرق الوقت :
ومع ذلك فقبل ساعات خمس كان هيستغنز حيا ،
بلا شين ، بلا تحقيق ، في مطلق حريته .
يا لروعة الدنيا ! من سيكون من الغباء
بحيث لا يرى هذه الخديعة الملموسة ؟
ولكن من الشجاع الذي يقول انه يراها ؟
فاسدة هذه الدنيا ، وكل شيء آيلٌ الى العدم
حين ترى بالفكر خسّة هذا التعامل .

(ريتشارد الثالث ، ٣ ، ٦)

« يا لروعة الدنيا ! » ... ما أكثر ما يشبه كاتب المحكمة هذا ، بسخريته اللاذعة ، بهاليل الكوميديات والمآسي التي كتبها شكسبير فيما بعد . وهل يكون المهرّج ، الذي يفلسف الامور لان هذه مهنته في البلاط ، وكاتب المحكمة ، الذي يعرف كل شيء ، ولكن لا يسمح له بالكلام ، الوحيدين اللذين يعرفان حقيقة الدنيا ؟ « يا لروعة الدنيا ... » اية دنيا ؟ اية دنيا هذه التي يكتب عنها شكسبير ؟

ما الذي اراد شكسبير قوله في « ريتشارد الثالث » ؟ لقد استقى مادة المسرحية من تاريخي هولينشيد وهول ، اللذين اعتمدا الملاحظات التي دونها سير توماس مور . ولم يغير شكسبير طبيعة هذه المادة ، ولا تسلسل الاحداث فيها . حتى مشهد التوت البرّي المريع كان مور قد وصفه تقريبا بالكلمات ذاتها . هل ما فعله شكسبير هو مجرد اعادة تشكيل مسرحيات

تاريخية قديمة نفخ فيها حياة جديدة ، وهي مسرحيات لها شعبيتها في مسارح لندن ، مثل « ريكاردوس الثالث » لتوماس ليغ ، أو « تاريخ ريتشارد الثالث» لمؤلف مجهول ؟ هل كان المقصود من « ريتشارد الثالث » ان تكون مجرد صفحة من التاريخ ، أو فصل شنيع في حوليّات انكلترا القديمة ؟

« يا لروعة الدنيا ! » ... ولكن أية دنيا ؟ أهي دنيا ريتشارد الثالث؟ أم دنيا شكسبير ؟ أية دنيا كانت هذه التي كتب عنها شكسبير ، وأية أزمنة أراد أن يصور ؟ هل كانت عالم بارونات الاقطاع ، يذبح بعضهم بعضا في اواسط القرن الخامس عشر ، أم انها ربما كانت عالم الملكة الطيبة ، الحكيمة ، التقية ، اليزابث ؟ اليزابث تلك التي قطعت رأس الملكة ماري ستيوارت عندما كان شكسبير في الثالثة والعشرين من عمره ، وارسلت الى خشبة النطع قرابة الف وخمسمائة انكليزي ، بمن فيهم عشاق لها ، ووزراء، ودكاترة لاهوت ودكاترة قانون ، وجنرالات ، واساقفة ، وقضاة عظام . « يا لروعة الدنيا ! » ... أم ان شكسبير اعتبر التاريخ سلسلة واحدة مستمرة من العنف ، اسبوعا صاخبا لا ينتهي ، والشمس على فترات متباعدة جدا تشق السحب المتلبدة في الظهيرة ، وبين الحين والحين يطلع صبح وادع ، أو ينتهي النهار الى مساء رائق يتعانق فيه العشاق ويرقدون تحت أشجار غابة آردن ؟

اذهب ، اسرع ، اسرع ، بعيدا عن هذه المجزرة ،
لئلا تضيف واحدا آخر الى عدد الموتى .

(ريتشارد الثالث ، ٤ ، ١)

« يا لروعة الدنيا ! ... » ولكن ما الذي بالضبط كانت تعنيه « الآلة الكبرى » لشكسبير ؟ أتعاقب من الملوك يصعدون سلم التاريخ الفخم ويُسقط الواحدُ الآخرَ عنه ، أم موجة من الدم الحار تصعد الى الرأس

وتعمي العينين ؟ أنظام طبيعي انتهك ، فراح الشر يلد الشر ، وكل أذى يطالب بالانتقام ، وكل جريمة تؤدي الى اخرى ؟ أم نظـــام اجتماعي قاسٍ ، فيـه التابعون والمتبوعون في صراع ، والمملكة تحكم كمزرعة تقع فريسة للأقوى؟ اصراع سافر على السلطة ، أم خفق عنيف لقلب انساني لا يستطيع العقـل تعجيله أو وقفه ، ولكن قطعة جامدة من حديد مدبب تقطعه وتنهيه ؟ أليل من التاريخ حالك الظلام لا يطلع عليه فجر ، أم ظلام يملأ روح الانســان ؟

« ريتشارد الثالث » تحوي أجوبة على بعض فقط من هذه الاسئلة • في هذه المأساة ، التي تعج بعنف يساوي ان لم يفـق العنـف الذي في « تيطوس اندرونيكوس » ، ثمة شخص واحد فقط يساوره هاجس خلقي، ويعاني لحظة أو لحظتين من الشك • انه قاتل مأجور ، أحد الاثنين اللذين يرسلهما ريتشارد لاغتيال دوق كلارنس في البرج •

القاتل الاول

ماذا ؟ أخائف أنت ؟

القاتل الثاني

لا من قتله ، ومعي أمر بذلك ، ولكن من لعنة يــوم الحســاب
لانني قتلته ، يوم لا يحميني أي أمر من أحد •

في هذا العالم المليء بالملوك ، والاساقفة ، والقضاة ، والمستشاريــن ، وسادة القوم ، وقواد الجيوش ، نجد أن الرجل الوحيد الذي يحجم لحظة وجيزة عن ارتكاب القتل ، هو الرجل الذي مهنته هي أن يقتل من أجــل النقود • وهو ليس يخاف انتهاك قوانين المملكة أو شرائع النظام الاجتماعي• هو يعلم انه يحتل مكانا معينا منه ، وهو ليس بالمكان الشريف جدا ، غير انه مكان يحتمله المجموع اجمالا ويعتبره ضروريا • فها هو يحمل امرا من الملك نفسه بهذا القتل •

القاتل المأجور يخشى يوم الحساب ، وسعير جهنم . انه المؤمن الوحيد في هذه المسرحية . يسمع صوت الضمير ولكنه يدرك في الوقت نفسه أن الضمير لا يمكن التوفيق بينه وبين قوانين ونظام العالم الذي يعيش فيه، وأنه شيء فائض عن الحاجة ، سخيف ، ومزعج .

القاتل الثاني

لن أتدخل فيه : انه شيء خطر ، يجعل من المرء جبانا . فالمرء لايستطيع ان يسرق ، الا ويتهمه . لايستطيع ان يشتم ، الا ويحده . لا يستطيع مضاجعة زوجة جاره ، الا ويكشفه . انه روح خجول حييّ يتمرّد في صدر الانسان ، ويملأ المرء بالموانع . مرةً جعلني ارد كيسا من الذهب لقيته بمحض الصدفة . انه يفقر كل من يؤويه . وهو يُطرَد من كل بلدة ومدينة كشيء خطر . وكل من ينوي حُسْنَ العيش يحاول الاعتماد على نفسه والحياة بدونه .

رجلان فقط في هذه المسرحية يتأمّلان نظام العالم : الملك ريتشارد الثالث ، وقاتل مأجور . الواحد في قمة السلّم الاقطاعي ، والاخر في ادنى درجة منه . اما ريتشارد الثالث فلا يعاني هاجسا خلقيا أوشكا . واما القاتل المأجور فيعاني لحظة من ذلك . ولكن كليهما يرى « الآلة الكبرى » بوضوح ، ولو من زاويتين متضادتين . ولا يعاني أي منهما من وهم ، فهما الوحيدان اللذان يستطيعان العيش بدونه . انهما يقبلان العالم على حقيقته. وفضلا عن ذلك ، فان الملك والقاتل المأجور يمثلان نظام العالم في « شكله الخالص » . وشكسبير اراد ان يقول هذا بالضبط . في هذه المسرحية المبكرة ، الشابة ، ثمة لمعات فجائية من العبقرية . احداها معادلة قاتل مأجور بأخي الملك :

كلارنس

بربك قل لي ، من أنت ؟

القاتل الاول

انسان ، مثلك .

كلارنس

ولكنك لست ، مثلي ، ملكيّا

القاتل الاول

ولا أنت ، مثلنا ، وفيا .

قطعة الحوار هذه تستبق « هاملت » منذ الآن . اذ من هم القتلة المأجورون سوى حفاري قبور التاريخ ؟ ففي مقبرة السينور أيضا ، يتحدث اثنان من حفاري القبور الى ابن ملك . هما أيضا ينظران الى أحداث تاريخية كبيرة ووقائع انسانية درامية من وجوه النظر نفسها : وجهة نظر من يحفر قبورا وبقيم مشانق . من زاوية كهذه لا فرق ثمة بين ابن ملك وشحاذ . كلاهما بشر . كلاهما ولد لكي يموت . والقاتل المأجور وابن الملك جُعلا متساويين مرتين . ففي نظام التاريخ كلاهما لولب في « الآلة الكبرى » . ومن منظور المقبرة والمشنقة ، كلاهما كائن بشري ، سواء بسواء . وشكسبير يتفوق في ايجاد مجابهات يتضح فيها فجأة – كما لو بخطف من البرق – مشهد التاريخ الفسيح برمته . وهكذا فان « ريتشارد الثالث » تمهدالطريق الى تأويل « هاملت » كدرامة سياسية ، كما أن « ريتشارد الثالث » ، بالمقابل ، اذ تؤوّل من خلال « هاملت » تصبح درامة فلسفية حول التفاوت القائم بين النظام الخلقي ونظام السلوك العملي .

قاتلان يأتيان الى زنزانة السجن ليقتلا أخا ريتشارد بطلب منه . ودوق كلارنس والقاتلان ثلاثتهم يقتلون بأمر من الملك وباسمه . وبالامس فقط

كان بوسع كلارنس ، نيابة عن أخيه الملك ، أن يأمرهما بارتكاب جريمة. واليوم هو نفسه في السجن ، وعليه ان يموت بأمر من الملك نفسه ، وباسمه. الدوق والقاتلان ان هم إلاّ بشر ، لوالب في الآلة نفسها .

لننظر في هذا المشهد مرة اخرى . كان أخو الملك يأمر القتلة بقتل الآخرين من أجل النظام السياسي . وضع الآن في السجن ، ويلقى اثنين من نفس القتلة . فيدافع عن نفسه . ويحدثهما عن الضمير . وجوابهما هو أنه بالذات كان يهزأ من الضمير . يقول لهم انه وزير من وزراء التاج . وجوابهما ان في السجن لا وزراء . يتكلم اليهما عن أفكار سامية . وجوابهما ان هذه الافكار بالذات تحتم الآن موته .

كلارنس

... هل يا صديقي اسأت اليكما في شيء ؟

القاتل الاول

الينا لم تسيء ، ولكن الى الملك اسأت .

كلارنس

سأصالحه مرة اخرى

القاتل الثاني

ابدأ ، سيدي . ولذا ، تهيأ للموت .

القاتل الاول

الذي سنفعله ، نفعله تنفيذا لامر .

القاتل الثاني

والذي أمر هو الملك

(ريتشارد الثالث ، ١ ، ٤)

وهكذا يغرق القاتلان المأجوران الدوق كلارنس في برميل من الخمر •

هكذا كانت بداية الاسبوع الطويل • وستكون نهايته مشهد التتويج الرائع • ريتشارد يكون الان قد محا كل الذين وقفوا في سبيله الى العرش• لقد ارهب « المجلس » ، و « مجلس اللوردات » ، ومدينة لندن • وهبط الليل • مقدمة المسرح تمثل فناءً من افنية القصر الملكي • والنبلاء الواجفون قد اجتمعوا هنا ، ينظرون بصمت • عملاء ريتشارد غلوستر يتجولون في كل مكان • وفي ركن من الفناء تجمع جمهور من الاهالي ، جيء بهم قسرا من بيوتهم • فهم الذين سينادون بريتشارد ملكاً ، لانه وافق على ألاّ يحكم الا بمشيئة الشعب ومشيئة الله • وفي النهاية يخرج الى الشرفة ليراه الناس وبيده مسبحة وردية يتلو بها صلواته •

امين بلدية لندن

انظروا ، أين يقف سيادته ، بين كاهنين !

بكنغهام

سندان من الفضيلة خليقان بأمير مسيحي ،
يقيانه السقوط في الباطل والغرور •

على هذه الدائرة الخشبية ، هذه الحلقة التي كثيرا ما شبّه بها شكسبير مسرح « الكرة » The Globe (*) ، يجري الآن تمثيل مشهد عظيم من مشاهد التاريخ • ريتشارد يجعل نفسه موضع الترجّي من الآخرين لكيما يقبل التاج •

امين بلدية لندن

تفضل بالقبول ، سيدي الكريم • مواطنوك يلتمسون اليك •

(*) كان يقصد بالكلمة الكرة الارضية ـ المترجم

بكنغهـــام

ايها السيد المقدام ، لا ترفض هذا الحب المهدى اليك •

كيتســـبي

بربك افرحهم ، حقق لهم ماهم شرعا يطلبون !

(ريتشارد الثالث ، ٣ ، ٧)

النبلاء والاهالي صامتون • لن يقولوا إلاّ : « آمين » • وذلك يكفي• لقد وافق ريتشارد على قبول التاج • أنهى صلوات المسبحة الورديـة ، فيلتفت الى الاسقفين اللذين مازالا بقربه ، ويقول : « هيا ، لننصرف الى شغلنا المقدس من جديد » •

— ٦ —

التاريخ في المسرح غالبا ما يكون مجرد خلفية فخمة نرى الشخصيات ازاءها تحب ، وتعاني ، وتكره ، وتسرّ بتجاربها الدرامية الخاصة ، واحيانا تكون هذه الشخصيات متورطة في التاريخ ، الامر الذي يعقّد عليها حياتها، ولكنه يبقي حتى في هذه الحالة ضربا من الزيّ غـير المريـح : باروكة ، أو تنورة ، أو سيفا يصفع القدمين • مسرحيات كهذه ، بالطبع ، انما هي تاريخية سطحيا • ولكن هناك مسرحيات لايكون التاريخ فيها مجرد خلفية يمثله ازاءها ، أو يكرره على الخشبة ، ممثلون متنكرون كشخصيات تاريخية• انهم يعرفون التاريخ ، حفظوه عن ظهر قلب ، ونادرا ما يخطئون • كـان شيلر مؤلفا نموذجيا لهذا اللون من الدرامة التاريخية ، وكـان مـاركس يسمّي أشخاصه ابواقا ناطقة بالفكر الحديثة • وهم يؤولون التـاريـخ لانهم يعرفون الحلول التي يقدمها • وبوسعهم أحيانا ان يعبروا عن تيارات وصراعات حقيقية في القوى الاجتماعية • ولكن حتى هذا لا يعني أن مسرحة التاريخ قد تحققت • فالنص قد يكون مثاليا ، كما هو في شيلر وروما ن

رولان ، أو ماديا كما هو في بعض مسرحيات بوخنر وبريشت • ولكنه يبقى نصاً في كتاب •

أما فكرة التاريخ عند شكسبير فتختلف نوعا عن الفكرتين المذكورتين• ينسرح التاريخ على الخشبة ، ولكنه ليس مجرد اعادة فعل أبدا • فما هو بالخلفية ، قطعا • انه هو فاعل المأساة وبطلها • ولكن أية مأساة ؟

هناك نمطان اساسيان للمأساة التاريخية • الاول مبني على الاعتقاد بأن للتاريخ معنى ، وأنه يحقق مهماته الموضوعية ، ويقود في اتجاه محدد • انه عقلاني ، أو أنه على الاقل يمكن جعله مفهوما • والمأساة هنا تتـألف من ثمن التاريخ ، ثمن التقدم الذي لابد للانسانيـة من تأديته • والرائد ، ذلك الذي يدفع قُدُماً عجلة التاريخ الثقيلة العاتية ، ولكن عليه أن يسحق بها ، شخص مأساوي أيضا • وهذه هي فكرة المأساة التاريخية التي يدعو اليها هيغل • وقد كانت قريبة من آراء ماركس في شبابه ، ولو أنه استبدلها بالتطور الموضوعي للافكار • فشبّه التاريخ بخلد يحفـر في الارض دون انقطاع • والخلد يعوزه الوعي ، ولكنه يحفر في اتجاه محدد • وله أحلامه ولكنها انما تعبر بغير ما وضوح عن مشاعره تجاه الشمس والسماء • وليست الاحلام هي التي تعين مساره ، بل حركة بوزه ومخالبه وهي تحفر دون وقفة في الارض • ويكون الخلد مأساويا اذا اتفق ان التراب يدفنـه قبل أن يخرج الى السطح •

حسنا نطقت يا خلد ! ما اسرع ما تنقب الارض !

حفّار بارع !

(هاملت ، ١ ، ٥)

هناك نوع آخر من المأساة التاريخية ، أصلها الاعتقاد بان التاريخ لا معنى له وأنه واقف لا يتحرك ، أو أنه باستمرار يعيد دوراته القاسية ،

وأنه قوة عنصرية كأحد عناصر الطبيعة ، كالبَرَد ، كالعاصفة والاعصار ، كالميلاد والموت • ينقّب الخلد في الارض ولكنه لن يبلغ السطح • وتولد طوال الزمن اجيال جديدة من الاخلاد ، وتنثر التراب في كل اتجاه ، ولكنها تدفن باستمرار في هذا التراب • وللخلد أحلامه • مرّ زمن طويل تخيل فيه أنه ربّ الخليقة ، وحسب ان الارض ، والسماء ، والنجوم خلقت للاخلاد، وان هناك إلهاً للخلد صنع الاخلاد ووعدها بأبدية خلدية • غير ان الخلد ادرك فجأة أنه مجرد خلد ، وان الارض ، والسماء ، والنجوم لم تخلق من أجله • والخلد يعاني ، ويشعر ، ويفكر ، ولكن معاناته ، ومشاعره ، وأفكاره لا تستطيع تغيير مصيره الخلدي • فيستمر في حفر الارض ، وتستمر الارض في دفنه • وعند هذه النقطة يدرك الخلد انه خلد مأساوي•

يخيل إليّ ان الفكرة الاخيرة عن المأساة التاريخية أقرب الى شكسبير، لا فقط في فترة كتابته « هاملت » و « الملك لير » ، بل في كتاباته كلها ، من التاريخيات الباكرة حتى « العاصفة » •

••• ففي نطاق التاج الاجوف
الذي يحيط بصدغي الملك الفانيين
يقيم الموت ديوانه ، وهناك يجلس المهرّج ،
هازئا من فخامته ، ضاحكا من فخفخته ،
سامحا له بشيء من نَفَس ، بمشهد صغير ،
ليستملك في الناس ، فيرعب ، ويقتل بنظراته ،
••• وبعد ان يسايره هكذا ،
يأتي في النهاية ، وبدبوس صغير
يخرق جدار قلعته ، و ـ وداعا يا ملك !

(ريتشارد الثاني ، ٣ ، ٢)

لقد بدأنا تأملاتنا بكناية سلم التاريخ الفخم • على سلم كهذا اقـــام ليوبولد يسنر « ريتشارد الثالث » عندما أخرجها ، فاشتهر باخراجها ، في شاوسبيلهاوس في برلين • هذه الصورة المجازية لها نتائجها الفلسفية ، كما أنها مثمرة دراميا •

ليس هناك ملوك أخيار وملوك أشرار ، انما هناك ملوك على درجات مختلفة من السلّم • قد تتباين اسماء الملوك ، غير أن هنري دائما يـدفع ريتشارد ويسقطه ، أو بالعكس • وتاريخيات شكسبير هي قائمة اسـماء الشخصيات في « الآلة الكبرى » • ولكن ماهي هذه « الآلة الكبرى » التي تبدأ بالعمل عند قدم العرش والتي تخضع لها المملكة كلها ؟ آلة لوالبها وعجلاتهـا سادة كبار وقتلة مأجـورون ، آلـة تجبر الناس على العنف ، والقسوة ، والخيانة ، وتطالب دوما بضحايا جديدة • آلة في شريعتها الطريق الى السلطان هو في الوقت نفسه الطريق الى الموت • هذه « الآلة الكبرى» هي ، عند شكسبير ، نظام التاريخ ، حيث الملك هو الممسوح من الرب •

كل ما في البحر الهائج من مياه
لن يغسل الزيت عن جبين الملك الممسوح ،
وانفاس أهل الدنيا تعجز عن خلع
الممثل الذي اصطفاه الرب •

(ريتشارد الثاني ، ٣ ، ٢)

الشمس تدور حول الارض ، ومعها الافلاك ، والكواكب والنجوم ، كلها مرتبة في نظامها الهرمي • ثمة في الكون نظام للعناصر ، ونظام لاجواق الملائكة ، ونظام مماثل للرّتب على الارض • هناك العليّون ، وتابعـو التابعين ، السلطة الملكية تأتي من الله ، وكل سلطة على الارض انمـا هي انعكاس للسلطة التي يديرها الملك •

السموات نفسها ، والكواكب ، والمركز هذا ،
تحفظ الدرجة ، والاولوية ، والمكان ،
والمرتبة ، والمسار ، والنسبة ، والموسم ، والشكل ،
والوظيفة ، والعرف ، في خط نظامي •
ولذا فان كوكب الشمس المجيد
استوى في نبيل عليائه على عرشٍ وفي فلك
بين الآخرين ، عينه الشافية
تصحح الوجوه المريضة في سيئات الكواكب ،
ويسرع ، كأمر يصدره الملك ،
لا يصدّه شيء ، إلى الصالحين والطالحين : ولكن اذا الكواكب
في خلاط الشر تطوّحت الى الفوضى ،
فيا للاوبئة ، ونُذُر الشرّ ، يا للعصيان ،
ويا لهياج اليّم وزلزلة الارض ،
يا لزوبعة الرياح ، وضروب الرعب والتغيرات والفظائع ،
التي تهزّ وتصدع وتمزق وتجتث
وحدة الدول وهدوءها المتناغم
وتخلع ثباتها ! اذا ما المراتب زُعزعت ،
وهي السلّم لكل انجاز عظيم ،
حلّ الداء والوبال !

(طرويلس وكريسيدا ، ١ ، ٣)

« ريتشارد الثاني » هي مأساة خلع عن العرش • غير انها ليست مجرد خلع ريتشارد عن العرش ، بل خلع الملك • أي أنها ، في الواقع ، خلع فكرة السلطة الملكية • لقد رأينا كيف ساوى شكسبير بين أمير ملكيّ المحتد ــ اخي الملك ــ وبين قاتل مأجور • في « ريتشارد الثاني » يصبح

الممسوح من الرب ، الملك ، وقد نزع عنه تاجه ، بشرا عاديا • في الفصول الاولى من المأساة كان الملك يشبه بالشمس : كان على الآخرين ان يخفضوا ابصارهم حين يواجهون لألاء جلالته • اما الآن فقد طوح بالشمس من مدارها، وطوح معها بنظام الكون جميعا •

••• ما الذي بوسعنا ان نورث
الارض سوى أجسامنا المخلوعة ؟
املاكنا ، حياتنا ، وكل ما لنا صار لبولنغبروك ،
وما من شيء ندعيه لانفسنا إلاّ الموت ،
وذلك الهيكل الصغير من التراب العقيم
الذي يقوم غطاء لعظامنا •
••• ألقوا عنكم بالاحترام
والتقليد ، والشكل ، والواجب المراسمي ،
لانكم كنتم واهمين بي هذا الزمان كله :
فأنا احيا بالخبز مثلكم ، واحسّ الحاجة ،
وأذوق الفجيعة ، واحتاج الاصدقاء ــ انا الخاضع هكذا
أنّى لكم ان تقولوا لي انني ملك ؟

(ريتشارد الثاني ، ٣ ، ٢)

« وما زالت تؤثر فينا ••• » ولكن هناك أيضا ضربا من الضحك المرّ في هذه الكلمات ، في عصر تزعزع فيه الايمان ، ونعلم فيه ان نظام الكواكب غير ما كانوا يتصورون • فالارض تدور حول الشمس ، وتاريخ « النهضة » انما هو سلم فخم ، يتساقط من على قمته الملوك ، الواحد بعد الآخر ، الى الهاوية • ليس هناك إلاّ « الآلة الكبرى » ، ولكن هي نفسها لا تعدو ان تكون مهزلة عاتية ، فاجعة •

« ريتشارد الثالث » تستبق « هاملت » وتتوقعها • « ريتشارد الثاني» مأساة المعرفة الحاصلة عن طريق التجربة • فالملك المخلوع ، قبيل الالقاء به في الهاوية ، يبلغ عظمة لير • لان « الملك لير » ، شأنها في ذلك شأن « هاملت » ، هي أيضا مأساة الانسان المعاصر لشكسبير ، مأساة سياسية تتعلق بانسانية عصر النهضة ، مأساة العالم مجردا من الاوهام • ان الملك لير ينزل درجات السلم الفخم ببطء ، درجة درجة ، ليطلع على قسوة العالم الذي كان يوما يحكمه ولا يعرفه ، وليشرب الكأس المرة حتى الحثالة • وريتشارد الثاني يُدفع الى الهاوية بوحشية وفجأة • ولكن معه ستتحطم بنية العالم الاقطاعي • فليس ريتشارد وحده هو الذي يخلع عن العرش • انها الشمس وقد توقفت عن الدوران حول الارض •

أعطني المرآة ، وفيها سأقرأ • —

ألم تعمق الغضون بعد ؟ هل أنزل الحزن
هذه الضربات كلها على وجهي هذا
ولم يترك جروحا أعمق ! — يا مرآة مرائية ،
كأتباعي أيام الهناء ،
انك تخدعينني ! اهذا الوجه كان الوجه
الذي كل يوم يحفظ تحت سقف منزله
عشرة آلاف رجل ؟ اهذا هو الوجه
الذي كان ، كالشمس ، يبهر ابصار المشاهدين ؟
اهذا هو الوجه الذي واجه حماقات لا تُعد
حتى غلبه في المواجهة بولنغبروك ؟
هشٌ هو المجد الذي يشع في هذا الوجه ،
وكالمجد هشٌ هو الوجه •

(يقذف بالمرآة ارضا)

هناك دو ، مهشما في ألف شظية . ـ
تأمل ، ايها الملك الصامت ، مغزى اللعبة هذه ...

(ريتشارد الثاني ، ٤ ، ١)

لقد جرت مأساة ريتشارد الثاني على الدرجة العليا من السلّم . أما المشاهد الرئيسية في « ريتشارد الثالث » فتنسرح على الدرجات الدنيا ، والبطل في صعود .

مأساة التاريخ لا توجد بغير وعي . والمأساة تبدأ عندما يعي الملك ان « الآلة الكبرى » تعمل . قد يحدث ذلك عندما يقع ضحية لها ، أو عندما يقوم بدور الجلاد . وهاتان النقطتان هما اللتان عندهما يجري شكسبير مجابهاته العظيمة ، مقيما التضاد بين النظام الخلقي ونظام التاريخ.

ريتشارد الثالث يشبّه نفسه بمكيافلي ، وهو أمير حقيقي . انه ، في أي حال ، أمير قرأ كتاب « الامير » . السياسة له مأساة عملية صرف ، فنّ ، غايته الحصول على السلطة . السياسة لديه لا صلة لها بالاخلاق ، شأنها شأن فن بناء الجسور ، أو المبارزة بالسيف . والعواطف الانسانية ، بل البشر أنفسهم ، طين بيد الفنان يشكلّه على هواه . العالم كله قطعة كبيرة من الطين يمكن تشكيلها باليد . وريتشارد الثالث ليس مجرد اسم أحد الملوك الذين صعدوا السلّم الفخم . ولا هو مصطلح جماعي لموقف واحد من المواقف الملكية الكثيرة التي يصورها شكسبير في تواريخه . ان ريتشارد الثالث هو الفكر المسيطر على « الآلة الكبرى » : انه ارادتها ووعيها . هنا ، لاول مرة ، يرينا شكسبير الوجه الانساني لهذه « الآلة الكبرى » : وجه مرعب ، بقبحه وتكشيرة شفتيه القاسية . ولكنه أيضا وجه ساحر .

ريتشارد الثالث أول تلك الشخصيات العظمى التي أفعمها شكسبير بالتجربة التاريخية بكل مدارجها ، لكي يختتم حسابه المأساوي للعـالم الواقع . وهذا الحساب يبدأ باللقاء بين ريتشارد والليدي آن . انه مـن أعظم ما كتب شكسبير من مشاهد ، ومن أعظم ما كتب من مشاهد أبدا .

الليدي آن تسير وراء نعش مفتوح يحمل فيه الخدم جثمان حميهـا ، هنري الرابع . وكان ريتشارد قد أوعز بقتله في البرج . وكان قبل ذلك قد قتل زوجها ادوارد ، وأباها ايرل اوف واريك . هل تم ذلك في اليوم السابق ؟ قبل اسبوع ، أو شهر ، أو سنة ؟ ليس للزمن معنى هنـا . فقـد كثّفه شكسبير الى ليلة واحدة طويلة ، الى اسبوع واحد طويل ، ثقيـل الوطـأة .

يقاطع ريتشارد موكب الجنازة . وفي غضون ست دقائق ، تعدّهـا ساعة البرج ، في غضون ثلاث صفحات من « الفوليو » ، في ثلاث واربعين عبارة ، سيقنع المرأة التي قتل زوجها ، وأباها ، وحماها ، بأن تدخل حجرة نومه طائعة ، برضاها .

« قفوا ، يا حاملي الجثمان ، انزلوه » .

هذه اولى كلمات ريتشارد في هذا المشهد . والليدي آن ،كالغاضبات في المآسي القديمة ، كلها ألم وحقد .

غير ان الليدي آن تعرف تمام المعرفة في أي زمان تعيش ومنذالبداية يجعل شكسبير مشهد الاحداث في بلد يسوده الارهاب ، يشل الرعب أهله، وما من أحد مطمئن الى حياته . حاملو المطارح يهربون امام ريتشـارد ، والخدم يضعون عنهم النعش . والليدي آن لا يدهشها شيء بعد . لقـد رأت كل شيء .

ماذا ، اترتجفون ؟ امرتعبون انتم ؟

واأسفي ، لا الومكم . انكم بشر .

تترك وحدها مع ريتشارد . لقد فقدت اعزّاءها كلهم . فهي الآن لاتعرف الخوف . تبكي ، تتوسل ، تلعن ، تهزأ ، تسخر .

« ما من وحش شرس إلاّ وبه شيء من شفقة » .

فيجيب ريتشارد :

« ولكني لا شفقة بي ، ولذا ما أنا بالوحش » .

ومرة أخرى يذكرنا شكسبير أن الفعل يجري على الارض ، أقسى الكواكب ، وبين الناس ، الذين يفوقون الوحوش قسوة . ولكي يختتم حسابه ، فانه يبحث عن اشكال قصوى نهائية من الحب والالم ، من الجريمة والحقد . والليدي آن ، حتى هذه اللحظة ، هي المتفوقة في هذه المبارزة . اما ريتشارد فسخيف ، يحاول ان ينكر جريمته ، ويكذب . والليدي آن تجعله يعترف بذلك . والآن فقط ، في عالم مجرد من المظاهر، انكشف فيه العنف ساخرا ، في عالم يقف فيه القاتل وجها لوجه امام ضحيته ، يصبح ريتشارد اقوى من آن . ويعترف بأنه قتل الملك .

غلوستر

فليشكرني ، لانني ساعدت في ارساله هناك ،
لانه أليق بذلك المكان منه بالدنيا .

الليدي آن

وانت لا تليق بمكان سوى الجحيم .

غلوستر

أجل ،.ومكان آخر ، اذا سمحت لي بذكره .

الليدي آن

سرداب ما •

غلوستر

حجرة نومك •

هذه لحظة اول انتصار لريتشارد • فما دام يكذب ، ويلف ويدور ، وينكر جريمته ، فانه يعترف بوجود النظام الاخلاقي • أما الآن فقد ألغاه • انهما وحيدان على المسرح ، ولكن ليس هناك فحسب ، انهما وحيدان في عالم مليء بالقتل ، والعنف ، والقسر الوحشي ، وغلاظة القلب •

الليدي آن

سأظل خارج الحجرة التي تنام أنت فيها •

غلوستر

أجل ، سيدتي ، الى ان اضطجع معك •

الليدي آن

ذلك ما أرجوه •

عند هذه النقطة تكون الليدي آن قد ضاعت • فقد سحب ريتشارد البساط من تحت قدميها • وهكذا فان الآلة الرهيبة كلها ، موت اعزائها ، معاناة رجالات الدولة ، الصراع من أجل السلطة والتاج ـ كل ذلك يبدو إنه كان من أجلها ، ومن أجلها فقط • جرد العالم من المظاهر ، والغي النظام الاخلاقي ، والتاريخ الآن كفّ عن الوجود • وليس هناك إلاّ امرأة ، ورجل ، وبحر من دم مراق •

غلوستر

جمالك كان السبب في تلك النتيجة ،
جمالك الذي لاحقني في منامي

لأتكفّل بموت العالم كله ،

عسى أن أعيش ساعة واحدة في حضنك العذب .

الليدي آن

لو خطر ذاك ببالي ، يا قاتل البشر ،

لمزّقتْ هذه الاظفار جمالي ذاك عن خدّيّ .

لشكسبير موهبة الكشف السيكولوجي للحُجُب . ففي هذا المشهد الرائع يشرع ، بضربات سريعة جريئة من الحوار المحموم ، برحلته هو الى قلب الظلام . يتقلّص العالم الى قوتين من قوى عناصره ، الحقد والشهوة . الليدي آن ما زالت تكره ريتشارد ، ولكنها الآن وحيدة مع كراهيتها ، في عالم ليس فيه إلاّ الشهوة . علينا ان نؤول هذا المشهد من خلال تجاربنا نحن . علينا أن نرى فيه ليل الاحتلال النازي ، ومعسكرات الاعتقال ، والقتل الجماعي . علينا أن نرى فيه الزمن العاتي حين تتحطم معاييرالاخلاق كلها ، حين تصبح الضحية الجلاد ، والعكس بالعكس . ولسوف تبصق الليدي آن في وجه ريتشارد ، ولكن هذه ايماءتها الاخيرة ، دفاعها الاخير قبل الاستسلام .

وهي لا تسلّم نفسها لريتشارد عن خوف . فلسفتها تتبعه الى ان يبلغ الحضيض ــ لكي تبرهن لنفسها ان شرائع العالم كلها كفت عن الوجود. اذ حين يضيع كل شيء ، وحدها الذاكرة تبقى ، ولكن الذاكرة أيضا لا بد من خنقها . وعلى المرء ان يقتل نفسه ، أو ان يقتل في نفسه البقية الباقية من الحياء . وتذهب الليدي آن الى فراش ريتشارد لكيما تتحطم .

اذا لم يكن التاريخ أكثر من مجزرة كبيرة ، ما الذي يبقى ، سوى قفزة الى الظلام ، سوى اختيار بين الموت واللذة ؟ كان شكسبير بارعا في

الطريقة التي جعل بها الليدي آن تجابه هذا الاختيار بالضبط ، الاختيار النهائي والوحيد الذي تبقى امامها .

غلوستر

لا ، لا تتوقفي . لانني فعلا قتلت الملك هنري ،
ولكن جمالك هو الذي استفزّني .
ارجوك ، اضربي . انا الذي طعنت الصبيّ ادوارد ،
ولكن وجهك السماوي هو الذي حرضني ...

الليدي آن (تسقط السيف)

... رغم أني أتمنى موتك ،
لن اكون أنا جلاّدتك .

بعد ذلك بنصف قرن من الزمان كتبت مسرحية أخرى عن رجل يواجه امرأة قتل أباها . كان أبو شيمين (في مسرحية كورنيي) قد أهان أبا رودريغ ، فانتقم رودريغ محوا لما لحق والده من عار . وشيمين بدورها عليها أن تنتقم لابيها وتطالب برأس رودريغ . طوال المسرحية كلها يستمر حوار بين الحب والواجب بأبيات « اسكندرية »(*) ناعمة ، لا ينقطع ايقاعها الدائب ولو لحظة واحدة . عالم كورنيي قاس أيضا ، ولكن لم ينتهك فيه نظامه الاخلاقي ، ولا نظامه الفكري . وقد بقي فيه الترف ، والحب ، والقانون ، كل على حاله . أما في تاريخيات شكسبير الملكية فليس ثمة إلاّ الحقد ، والشهوة ، والعنف : « الآلة الكبرى » التي تحول الجلاد الى ضحية ، والضحية الى جلاد . أبطال كورنيي يستحق الواحد منهم الآخر ، وتملأهم الثقة بالنفس : فهم لا يعرفون الشك ، وتقاطيع وجوههم لا تشوهها نزوات الحُرقة والشهوة . انهم يعيشون في عالم غير مزعزع . ولعل هذا

(*) كتب كورنيي مسرحياته كلها بابيات اسكندرية ــ وهي التي يكون فيها البيت الواحد مؤلفا من اثني عشر مقطعا . المترجم

هو السبب في انهم يبدون وكأنهم من كوكب آخر . وعلى ملأمن الجمهور يحاولون ان يبزوا بعضهم بعضا بنبل أفكارهم وقلوبهم ، ولكن هذا لا يكلفهم شيئا ، ولا يغيرهم من الداخل . وأنا أجدني أفضل الخطفات الهائجة في الحوار الشكسبيري على بلاغة كورنيي الرفيعة حيث العواطف اللاهبة تصرّفها قواعد الصرف والنحو الجامدة .

الليدي آن

ليتني أعرف قلبك

غلوستر

انه ماثل بلساني .

الليدي آن

أخشى ان كليهما كاذب .

غلوستر

اذن ما صدق انسان قط .

الليدي آن

طيب ، طيب . أغمد سيفك .

غلوستر

قولي اذن انني حظيت بالسلم .

الليدي آن

ستعرف ذلك فيما بعد .

غلوستر

أأحيا اذن في الامل ؟

الليدي آن

أملي ، أن الناس كلهم يحيون كذلك .

(ريتشارد الثالث ، ١ ، ٢)

أبطال كورنيي أقوى من العالم ، وليس في دخيلة ارواحهم أي ظلام. إلاّ ان الليدي آن ، التي تبصق في وجه قاتل زوجها ثم تنـام معه . تبـدو لي اشد انسانية ، أو أنها أكثر معاصرة من شـيمين الاشـبه بتمثـال • في شكسبير نجد القيم الانسانية كلها هشة ، والعالـم أقـوى من الافراد • عجلة التاريخ الضخمة العاتية تسحق كل امرىء وكل شيء معه • والانسان محدد بوضعه ، بالدرجة التي يجد نفسه عليهـا في السلّم الضـخم • وهذه الدرجة بالذات هي التي تقرر حرية اختياره •

في « ريتشارد الثاني » لم يعزل شكسبير الملك وحده . بـل فكرة السلطة الملكية • وفي « ريتشارد الثالث » أرانا انهيار نظام أخلاقي بكامله. بعد تنازل ريتشارد الثاني عن العرش ، يطلب مرآة ينظر فيها . وعندمـا يجد ان وجهه لم يتغير ، يحطمها • لقد أصبح الملك انسانا . ونزع التـاج عنوة عن رأس الممسوح من الرب • ولكن العالم لم يزلزل حتى اسسه . ولم يتغير شيء ، حتى وجهه لم يتغير • وهكذا فان التاج لم يكن إلا صورة مزيفـة •

وريتشارد الثالث ، عندما يجبر الليدي آن على دخول مخدعه . يطلب مرآة هو أيضا • لقد تبين أن كل شيء مزيف : الوفاء ، الحب . حتى الحقد. تبقى الجريمة بلا عقاب • والجمال اختار وحشا لنفسه • وما المصير الانساني الاّ طين يشكله المرء بيده • لم يبق إله ، ولا شريعة •

واذ كان الله ضدي . وضميري ، وهذه الموانع .
وأنا بلا صديق يدعم مطلبي
إلاّ الشيطان وحده والنظريات المرائية .
واغنم بها رغم ذلك ـ والعالم كله لا شيء !

(ريتشارد الثالث ، ١ ، ٢)

يطلب ريتشارد الثالث مرآة • ولكنه أحكم من سلفه ريتشارد الثاني• انه يطلب مرآة ، ولكنه في الوقت نفسه يطلب حضور خياطين ليفصّلوا لـه بدلة جديدة •

— ٨ —

ينظر شكسبير الى الآلة العاتية دون رهبة اهـل القرون الوسـطى ، ودون أوهام أوائل النهضة • الشمس لا تدور حول الارض ، ولا نظـام للاجرام السماوية ، أو للطبيعة • الملك ليس ممسوحا من الربّ ، ومـا السياسة الا فن يستهدف القبض على أزمة السـلطة والاحتفـاظ بهـا • والعالم مشهد أشبه بالعاصفة أو الاعصار : الشجيرات الضعيفة تنحني الى الارض ، بينما الاشجار الباسقة تسقط مقتلعة من جذورها • ونظام التاريخ ونظام الطبيعة كلاهما قاسيان ، والعواطف التي تتوالد في القلب الانسـاني مريعـة •

في الكوميديات فقط يستحضر شكسبير صور اليوطوبيا النهضويـة • ففي غابة آردن يجد العشاق بعضهم بعضا ، ويستعيد الابن الاملاك التي جُرّد منها ، والرجال الاحرار يصيدون ويغنون ، والامير العادل يعاد الى عرشه • ولكن حتى يوطوبيا غابة آردن والحلم القائـظ في ليلـة منتصف الصيف تمزقها تناقضات داخلية • التناغم لحظة قصيرة عابرة من السكون ، ومشهد الطبيعة المثالي تعكر هدوءه سخرية جاكويز المريرة •

بين كل المسرحيات المهمة التي كتبها شكسبير قبل عام ١٦٠٠ ، أي في الفترة التي وصفها الباحثون في القرن التاسع عشـر بالمتفائلـة ، « هنري الرابع » هي المسرحية الوحيدة التي يمكن أن نصفها بالمرحة • ففي مسرحيتي « ريتشارد » الثاني والثالث ، وفي « هنري الخامس » و « هنري السادس »، التاريخ هو « شخص » المأساة الاوحد • أما بطل « هنري الرابع » ، فهـو فولستاف •

بارونات الاقطاع ما زال الواحد يصرع الآخر • والملك هنري الرابع، الذي كان مؤخرا قد خلع ريتشارد الثاني عن العرش ، وجعله يقتل مع أتباعه ، لم يكفر عن جرائمه برحلة الى الارض المقدسة • والحلفاء الذين مكنوه من العرش جعلوا يتمردون • انه ، بالنسبة لهم . طاغية جديد • تثور ويلز وسكوتلنده ، وسيبدأ التاريخ ثانية من البداية • غير ان التاريخ في « هنري الرابع » ليس الا واحدا من عدة ممثلين في الدرامة • تمثيلها يجري لا في القصر الملكي فقط وأفنية القلاع الاقطاعية ، لا في ميادين القتال ، وسراديب البرج ، وشوارع لندن حيث يسرع المواطنون المرتعبون في سيرهم • فعلى مقربة من القصر الملكي حانة تدعى « رأس الخنزير » . فولستاف فيها ملك • بشكل ما . بين فصول تاريخ جهم ، أقحمت كوميدية نهضوية غنية حول فارس بدين ، لا يستطيع منذ سنين ان يرى ركبتيه تحت كرشه الضخم •••

أنا أفضل « ريتشارد الثاني » و « ريتشارد الثالث » على « هنري الرابع » • كلتاهما تبدو لي مأساة أعمق وأَجْهَم بكثير • وشكسبير فيهما يكشف آلية السلطة مباشرة ، دون اللجوء الى التحايل أو التلفيق • انه يسقط الجلالة الملكية عن عرشها . وينزع عنها كل وهم • ويجد ان تعاقب الحكام ، آلية التاريخ المجردة ، كافية لغرضه هذا • أما في « هنري الرابع » ، فالموقف غير ذلك • فالخليفة على العرش بطل قومي في المستقبل . صاحب النصر في معركة آجنكور • « هنري الرابع » منذ كتابتها ملحمة وطنية •

لن يتخلى شكسبير عن مجابهاته الرائعة • ولكنه يطرحها على نحو مختلف • ازاء بارونات الاقطاع وهم يصرعون بعضهم بعضا ، يضع شخص فولستاف الغارغنتوي • سير جون فولستاف لا يجسد فقط شهوة أهل النهضة في الحياة ، وضحكهم الهادر من السماء والجحيم ، من التاج وسائر

شرائع الدولة • ان لهذا الفارس البدين حكمة شعبية ، وتجربة شعبية ،وهو لن يسمح للتاريخ بأن يخدعه • انه يهزأ منه ، ملء فمه •

في « هنري الرابع » مشهدان ممتازان • الاول نرى فيه فونستاف ، وقد جعل مؤخرا رائدا للمشاة ، يسير مع رجاله الى المكان حيث يجتمع الجيش • وهو لم يجند الا" الكسحاء وأبأس البائسين وهم في أسمالهم ، لان كل من لديه قدرا من المال يستطيع التملص من التجنيد • ينظر الامير الى هذا الجيش المزري ، ويندهل • غير أن فولستاف يجيب بغير ما اضطراب :

« بس ، بس ••• يصلحون للقذف ••• طعام للبارود ،
طعام للبارود ••• ولسوف يملأون أية حفرة كما
يملأها الذين خير منهم • عنك ، يا رجل • انهم
بشر ، رجال بشر » •

(هنري الرابع ، ج١ ، ٤ ، ٢)

من الممكن وضع هذا المشهد برمته ، وعلى حاله ، في مسرحية لبريشت• عند قراءته فقط يدرك المرء مقدار ما أخذ بريشت عن شكسبير •

المشهد الثاني نرى فيه فولستاف في ميدان المعركة • وهو يناجي نفسه في مونولوغ ، باحثا عن افضل مكان للاختباء فيه :

« ما الشرف ؟ كلمة • وما هذه الكلمة شرف ؟ هواء • حساب مضبوط ! ـ ومن يملكه ؟ ذاك الذي مات يوم الاربعاء • يشعر به ؟ لا • أيسمعه ؟ لا • أغير محسوس هو اذن ؟ أجل ، للموتى • ولكن ألن يحيا مع الاحياء ؟ لا • لماذا ؟ الغيبة لا تتحمله • ولذا ، لا أريد أيا منه • انه مجرد شارة • وهكذا ينتهي عندي السؤال والجواب » •

(هنري الرابع ، ج ١ ، ٥ ، ١)

في « هنري الرابع » تطرح فكرتان عن انكلترا متقابلتين باستمرار . باورنات الاقطاع يقتل الواحد منهم الآخر . والامير الشاب ينهب التجار على الطرق ، ويمرح مع عصبة من الاشقياء في الحانات « هنري الرابع » احدى المسرحيات الاعتذارية القليلة التي كتبها شكسبير . فالامير الشاب يكبر ليصبح ملكا حكيما وشجاعا . غير أن المغزى لا يخلو من لسعة مقصودة . يبدو أن صحبة فولستاف وقطاع الطرق مدرسة للملوك خير من المجزرة الاقطاعية . ومهما يكن ، فالمهنتان ليستا على اختلاف كبير . حسبنا ان نذكر مسرحية « الملك جون » :

يمّم وجهك شطر انكلترا ، يا ابن عمي ، واسرع .
وقبل أن نصل اليها ، تأكد من نفض أكياس
الرهبان المخزّنين : نقودهم السجينة
أطلق سراحها . فأضلاع السلم السمينة
يجب ان يقتات الجياع عليها الآن .

(الملك جون ، ٣ ، ٣)

— ٩ —

علينا الآن بالعودة للمرة الاخيرة الى كناية السلّم الفخم في شكسبير. ريتشارد الثاني يكبر في اثناء المأساة . في الدرجات الدنيا لا نجد ملكا إلا بالاسم . في الدرجات العليا فقط نراه في لقطة قريبة مأساوية ، وقد استعاد وجهه الانساني . أما بصريات ريتشارد الثالث الدرامية فتعكس هذا الترتيب . هنا نجد أن الملك ، في نصف المأساة الاول ، هو الدماغ المسيطر

على « الآلة الكبرى » ، انه قوة من قوى التاريخ ، امير مكيافلي • إلا ان شكسبير أعقل من مؤلف كتاب « الامير » • فريتشارد ، اذ يصعد السلم الفخم ، يغدو أصغر فأصغر ، كأنما « الآلة الكبرى » تمتصه • واذا هو يغدو بالتدريج مجرد لولب آخر من لوالبها • لقد كفّ عن كونه الجلاد : انه الآن الضحية ، الواقعة بين الدواليب •

كان ريتشارد يصنع التاريخ • كان العالم كله قطعة من طين يشكّله بين يديه • والآن ، هو نفسه قطعة طين ، تشكله يد غير يده • في التاريخيات أراني دائما معجبا بادراك شكسبير اللحظة التي فيها يدفع التاريخ الامير ، الذي كان حتى الآن جبارا ، الى طريق مسدود • اللحظة التي فيها يصبح ذاك الذي كان يصنع التاريخ ، أو يحسب انه يصنعه ، شيئا من أشيائه • اللحظة التي فيها يتبدّى أن « الآلة الكبرى » أشد جبروتا من الرجل الذي حرّكها •

في الفصل الاخير من المأساة ، ليس ريتشارد الثالث إلا ملكاً مطارداً • ويتحول المشهد من معركة الى معركة • انهم على عقبيه • ويهرب •ويصبح أضعف فأضعف • لقد ادركوه فيحاول الآن انقاذ حياته •

« حصان ! حصان ! مملكتي لقاء حصان ! »

(ريتشارد الثالث ، ٥ ، ٤)

هذا اذن ما تساويه جهوده كلها ••• انه الثمن الحقيقي للقوة ، للتاريخ، للتاج المزيّن رأسَ المشوح من الرب • حصان واحد جيد يساوي أكثر من مملكة بكاملها ••• انها الجملة الاخيرة في تاريخيات شكسبير العظيمة •

— ١٠ —

في عام ١٩٥٨ قام ياتشـك فوشيروفتش مع فريق من الممثلين الشباب بتقديم بعض المشاهد من « ريتشارد الثالث » في دار الثقافة في وارسو . كانت الصالة مزدحمة والمنصة الصغيرة يكاد يملأها الجمهور . ولم تستخدم اية انارة خاصة . أو أي ديكور . خلع فوشيروفتش سترتـه وبقي مرتديـا كنزة صوفية سميكة ذات ياقة عالية . شمّر ردنه عن ساعده الايسر ليكشف عن يد مشوّهة ذابلة ، وكان يزيّن سبابته اليمنى بخاتم كبير . وارتـدت الليدي آن فستانا عاديا . لقد قتل صاحب الكنزة السوداء أباها وزوجها ، وهو الآن يدعوها لمضاجعته . وبدت الكنزة السوداء بياقتها التي تغطّي الجزء الاسفل من ذقنه ، أشبه بالدرع . ولكن هل يحتاج المرء الى درع لكي يقتل ؟ ما رأيت قبل ذلك قط تمثيلا لشكسبير بهذا الضغط والتماسك. وبقيت بعد ذلك انتظر مشاهدة « ريتشارد الثالث » كاملة مع هذا الممثل . وأخيرا ، في شتاء ١٩٦٠ ، قام فوسيروفتش باخراجها على مسرح اتينيوم ، بوارسو .

يدخل ماشيا بسرعة ، وهو يجر قليلا احدى قدميه . يقف ، ويضحك. ويقول ان الحرب انتهت ، والسلم جاء ، وستوضع السيوف المثلمة جانبا . ومن فوق ، تنزل صفوف من القضبان الحديدية الى المسرح ، صفا بعـد صف ، لتكوّن الخلفية . وريتشارد لا يتحدث الينا ، بل الى نفسه . ويضحك ثانية ، لا على نفسه ، بل علينا . له وجه عريض ، وشعر أشعث ، ويرتـدي قميصا ملوثا ، وممزقا . فوشيروفتش بهذا الشكل قد يبدأ بدور سكانارين : فهو له نفس المكياج ، نفس النبرة ، نفس الضـحكة . يقف هناك فاتحـا ساقيه ، وقد تدلت ذراعه اليسرى الذابلة على جانبه .

أما سير لورنس اوليفييه فكان ساحرا منذ اللحظة الاولى • تشويهه مرسوم بخفة ، وحضوره طـاغ ورهيب : انـه أخ" للملك • فوسيروفتش يتحدث عن السلم ــ ضاحكا • أما هذا القزم المشوّه فيبدأ بالتهريج • وهذا أول كشف ــ وأول صدمة • انه أصغر حجمـا من الاشـخاص الاخرين جميعا ، وعليه ان يرفع بصره لكي يحـدق في وجوههم • انه مَضْحكة • وهو يعرف ذلك • بل هو يعرف كل شيء •

في القرن التاسع عشر كان دور ريتشارد يمثله تراجيديون ، وعلى غرار تراجيدي • فكان يقدم كنمط پاثولوجي للمجرم الكبير ، أو ك «سوبرمان» • وفوشيروفتش أول مخرج يبني دور ريتشارد بكل ما لديه من وسيلة كممثل كوميدي : يبالغ بالتباهي ، يخرّ على ركبتيه ، يتظاهر بالشفقة والسخط ، باللطف ، والغضب والشبق ، حتى القسوة • وهو اسمى من المواقف كلها ، لا يوحّد نفسه مع أي موقف ، انما يمثله • هو ليس هو ، انما يتظاهر أنه هو • ولئن يكن فيرسوفتش ممثلا عظيما ، فـان ريتشارد ممثل أعظـم • والممثل ، بالمعنى الحرفي ، هو الذي يمثل ويلعب اوراقـه • انـه بالمصطلح القانوني المدعي ، لا المدعى عليه • وعلى النحو نفسه نتحدث عن ممثلـي (فاعلي التاريخ الكبار • إنهم يمثلون (يفعلون) ويلعبون أوراقهم معـا • وهم لا يخجلون من التهريج • لا يخجلون من شيء • كمـا الممثل الـذي لا يخجل من أي دور يلعبه ، لانه يمثله ، لا غـير • وهو فـوق الدور ، اسمى منه • فاذا كان هو المخرج ، اختار هو الـدور وفرض المـواقف • وعندها يكون كل شيء مسرحا له • لقد قام بدور أكبر من أدوار كـل الآخرين • وحين يبقى وحيدا على الارض الخالية ، بوسعه أن يضحك •بل بوسعه ان يتبين نفسه : انه مهرّج ، مهرّج كبير •

كان شكسبير شغوفا جدا بتشبيه الحياة بالمسرح • وهو تشبيه يعود الى الازمنة القديمة ، ولكن شكسبير هو الذي اسبغ عليه العمق والوضوح• « تياتروم موندي » ، مسرح الكون ، ليس مأساويا ولا كوميديا • انما هو يستخدم ممثلين مأساويين وكوميديين • وما دور الطاغية في المسرح ؟ ان ريتشارد لاشخصي ، كالتاريخ بالذات • انه وعي « الآلة الكبرى » ودماغها المسيطر • انه يحرّك عجلة التاريخ الضخمة ، وفيما بعد يسحق تحتها • وريتشارد ليس حتى بالقاسي • علم النفس لا ينطبق عليه • انه التاريخ وحسب ، فصل من فصوله المتكررة أبدا • انه لا وجه له •

بيد أن الممثل الذي يلعب دوره لا بدّ له من وجه • وريتشارد ، كما يمثله فوسيروفتش ، له وجه عريض ، ويضحك ، وضحكه مرعب • وارهب الطغاة هو ذاك الذي ادرك أنه مهرّج ، وان العالم تهريجة عملاقة • كان فوسيروفتش ، بين كل الذين مثلوا هذا الدور ، أول من أتى بهذا التأويل لشكسبير • وأرى في هذا التأويل لمعة العبقرية • يبدأ تمثيله بالتهريج ، والتهريج مادة دوره • وكل مواقفه وحركاته هي مواقف وحركات مهرج: سواء منها الخبيثة والقاسية ، الغرامية أو الاستبدادية • ولكن التهريج ليس مجرد مجموعة من الحركات والايماءات • انه فلسفة ، وأعلى اشكال الازدراء : الازدراء المطلق •

أصبح ريتشارد ملكا ، وها هو يرتدي الثوب الملكي ــ وقد فُصّل له في ساعتين • قد يهتم الآخرون بالثياب الجميلة ، اما هو . فانه في غنى عنها • انه مسرع دائما • لدى الآخرين متسع من الوقت للتفاهات ، أما هو، فلا • يدخلون عرشا الى المسرح الخالي ، واذا هو هيكل خشبي يشبه

المشنقة . ويستوى القزم في جلسته عاليا ، كعنكبوت ، وفي يديه شارات الملكية . انه يحتقرها هي أيضا . فيضع صولجانه تحت احد فخذيه . وما الصولجان ؟ عصا من ذهب . وريتشارد يعرف بالضبط ثمن تلك العصا .

في الفصل الاخـير فقط يكف ريتشارد عن كونـه مهرّجاً . فهو حتى ذلك الحين قد تظاهر بنوبات من السخط ، والعنف ، والحب ، وحتى الخوف. أما الآن فهو فعلا خائف . كان حتى الآن هو الذي يختار الدور ويقف فوق الآخرين . أما الآن فهو نفسه بالذات : رجل يريدون قتله . وهو لا يريد القبول بهذا الدور ، ولكن لا مناص منه . وما عاد يضحك ان هو الآ قزم مشوّه ثقيل . وسـرعان ما يجزرونه كخنزير . ومـن رأس الجثة سيُنزع التاج . وملك شاب جديد سيتحدث الآن عن السلم ، والتسامح ، والعدالة. واذا هو بغتة يطلق صيحة كصيحات ريتشارد ، ولثانية واحـدة يلتوي وجهه بنفس تكشيرة سلفه . وتنزل القضبان . ويتألق وجه الملك الجديد مرة أخرى.

هاملت منتصف القرن

— ١ —

راجع بيبلوغرافية الاطروحات والدراسات التي كتبت عن « هاملت » ، تجد أنها ضعف حجم دليل التلفون لاي عاصمة كبرى . ليس هناك دانمركي من لحم ودم كتب عنه بقدر ما كتب عن هاملت . وأمير شكسبير ، ولاشك، أشهر من يمثل أمته . تفاسير وشروح وتعليقات لاتعد ولا تحصى مازالت تنهال على هاملت ، وهو واحد من أبطال الادب القلائل الذين يحيون منفصلين عن النص ، منفصلين عن المسرح . واسمه يعني شيئا ما حتى لأولئك الذين ما قرأوا ولا شاهدوا يوما مسرحية شكسبير . فهو من هذه الناحية أشبه بالمونا ليزا ، لليوناردو دافنشي . نحن نعلم انها تبتسم حتى قبل ان نرى الصورة . لكأن ابتسامة مونا ليزا قد انفصلت عن صورتها . وهي لا تحوي فقط ما عبرّ عنه فيها ليوناردو ، بل كل ما كتب عنها . وما اكثر الذين حاولوا النفاذ الى سرّ تلك الابتسامة — من نساء ، وفتيات ، وشعراء، ورسامين . وليست الموناليزا وحدها التي تبتسم لنا الآن ، بل كل اولئك الذين حاولوا ان يحلّلوا ، أو يقلدوا ، تلك الابتسامة .

هكذا الحال مع « هاملت » ، أو بالاحرى ، مع « هاملت » في المسرح. فقد بوعد بيننا وبين النص لا فقط بسبب حياة هاملت « المستقلة » في ثقافتنا، بل بحجم المسرحية أيضا . لا يمكن تمثيل « هاملت » بأكملها ، لان ذلك يستغرق زهاء ست ساعات . فلابد من انتقاء ، واجتزاء ، وحذف . والذي يتحقق هو أن الذي يمثّل هو واحدة من عدة « هاملتات » قائمة امكانا في هذه المسرحية الأمّ . ولسوف تكون دائما مسرحية أقلّ غنى من « هاملت » شكسبير ، غير أنها قد تكون « هاملت » مغتنية بكونها من زماننا . أقول قد تكون ، ولكنني أود لو أقول : يجب ان تكون .

وذلك أن « هاملت » لا يمكن تمثيلها ، وحسب . ولعل هذا هو السبب في انها شديدة الاغراء للمخرجين والممثلين . أجيال عديدة رأت صورتها منعكسة في هذه المسرحية . وعبقرية « هاملت » تكمن ، ربما ، في ان المسرحية تستطيع ان تقوم بدور مرآة . « هاملت » المثالية هي التي تكون أشدها اخلاصا لشكسبير ، وأشدها حداثة في الوقت نفسه . امكن هذا ؟ لا أدري . ولكن بوسعنا ان نقيم أي اخراج شكسبيري بالسؤال :

كم من شكسبير فيه ، وكم منا نحن أيضا ؟

ان الذي أفكر فيه ليس اقحام أحد مواضيع الساعة ، كأن توضع « هاملت » في قبو للوجوديين . لقد مثلت « هاملت » في لباس السهرة ، وفي لباس السيرك ، في جو من أسلحة القرون الوسطى ، وفي جو من أزياء عصر النهضة . الازياء ليست ذات أهمية . المهم هو أن علينا من خلال النص الشكسبيري أن نبلغ تجربتنا الحديثة بما فيها من قلق وأحاسيس وفكر .

في «هاملت» مواضيع كثيرة . فيها سياسة ، التقابل بين القوة والاخلاق. فيها بحث التفاوت بين النظرية والممارسة . وغاية الحياة . فيها مأساة الحب ،

والدرامة العائلية ، وفيها نظر في المشكلات السياسية والاخروية والميتافيزيقية • فيها كل ما تشاء ، بما في ذلك التحليل النفسي العميق ، والقصة الدامية ، والمبارزة ، والمذبحة الشاملة • للمرء ان يختار وفق ارادته، **ولكن عليه ان يعرف كيف يختار ، ولماذا •**

— ٢ —

احدى المرات الرائعة التي شاهدت فيها « هاملت » ، جعلت المسرحية وضاءة وواضحة ، متوترة وحادة ، حديثة ومتماسكة ، ومقصورة على قضية واحدة فقط : فكانت المثل الاروع على الدرامة السياسية • « في دولة الدانمرك فساد" وعفن » — كانت النغمة الاولى للمعنى الجديد في « هاملت » • ثم يكرر الصوت الجامد كلمتي « الدانمرك سجن » ثلاث مرات • وأخيرا المشهد الهائل في المقبرة ، وقد جُرِّد حوار حفارَي القبور من الفلسفة ، لابقائه وحشيا ومباشرا • حفّارا القبور يعرفان لمن يحفران القبور • « المشنقة اقوى بناء من الكنيسة » ، يقول أحدهما •

كانت « راقب » و « ابحث » الكلمتين اللتين تسمعان اكثر من غيرهما من على المسرح • وفي هذه الحفلة كان كل واحد ، بلا استثناء ، يراقب باستمرار • بولونيوس ، وزير الملك القاتل ، يرسل رجلا الى فرنسا لمراقبة حتى ابنه • الم يكن شكسبير عبقريا لزماننا ؟ فلنصغ الى الوزير :

اسأل أولا عن الدانمركيين في باريس ،
من هم ، كيف هم ، اين يقيمون ، ما ظروفهم ،
من أصدقاؤهم ، ما مصاريفهم ، وحينما تجد
اذ تراوغ وتداور وتحوم حول الموضوع
أنهم يعرفون ابني ، فانك بذلك تدرك
مأربك أكثر مما لو جعلت اسئلتك صريحة مباشرة •

(١٦٢)

في قلعة السينور وراء كل ستارة ثمة رجل مختبىء • والوزير الفاضل لايثق حتى في الملكة • فلنصغ اليه ثانية :

يُستحسن ان يكون هناك غير الام لاستراق السمع عن كثب ،
اذ من طبيعة الامهات التحيز •

(٣ ، ٣)

في السينور يتآكل كل شيء ، بفعل الخوف : الزواج ، والحب . والصداقة • لابد أن شكسبير مرّ بتجارب رهيبة أيام مؤامرة ايسيكس واعدامه ، لانه اطلع اطلاعا عميقا على عمل « الآلة الكبرى » • ولنستمع الى الملك وهو يتكلم الى صديقي هاملت :

••• ارجوكما كليكما ،
لانكما نشأتما معه منذ أيام الصغر ،
ولقربكما منه في شبابه ومزاجه ،
أن تتكرّما فتقيما هنا في بلاطنا
بعضا من الزمن ، لعلكما بعشرتكما
تجتذبانه الى اللهو والمتعة وتريان ،
مما تهيؤه الظروف لكما لتسقّطه ،
ان كان هناك ما يضنيه ولا علم لنا به
مما اذا انكشف ، استطعنا له العلاج •

العمّ القاتل يراقب هاملت بعين يقظة ، وباستمرار • لماذا لا يريده ان يغادر الدانمرك ؟ وجوده في البلاط غير مريح ، فهو يذكر الجميع بما يريدون نسيانه • ألعلّه يرتاب في أمر ما ؟ اليس الافضل الا يمنحه جواز سفر ، فيبقيه بين يديه ؟ ام ان الملك يتمنى لو يتخلص من هاملت باسرع وقت ممكن ، لولا أنه خضع لارادة الملكة التي لا تريد لابنها ان يفارقها ؟والملكة؟ ما رأيها في ذلك كله ؟ هل تشعر بالجرم ؟ وما الذي تعرفه ؟ لقد مرت

بالعشق ، والقتل ، والصمت • وكان عليها ان تكبت كل شيء في دخيلتها • ونحن نحس ان ثمة بركانا تحت هدوئها الظاهر •

لقد جرّوا أوفيليا أيضا الى اللعبة الكبيرة • وهم ينصتون الى أحاديثها . ويطرحون عليها الاسئلة ، ويقرأون رسائلها • صحيح انها تسلمها بنفسها لهم • انها جزء من « الآلة » ، وضحيتها ، في آن واحد • السياسة معلقة فوق كل شعور من مشاعرها ، ولا محيد لها عن ذلك • والشخصيات كلها مسمومة بها • فموضوع حديثها الاوحد هو السياسة • انها ضرب من الجنون •

وهاملت يحب أوفيليا • ولكنه يعلم أنه مراقب • وفضلا عن ذلك ـ لديه شؤون أهم يجب ان ينصرف اليها • والحب آخذ بالتلاشي تدريجيا • ليس له مكان في هذا العالم • ان صيحة هاملت الدرامية : « اذهبي الى دير وترهبي ! » لا يوجهها الى اوفيليا وحدها ، بل الى الذين يسترقون السمع لحديث العاشقين • لكي يؤيد انطباعهم عن جنونه المزعوم • أما لهاملت واوفيليا فهي تعني ان هذا العالم ، حيث جريمة القتل هي السائدة ، لا مكان فيه للحب •

كان الاخراج الذي شاهدته واعجبت به يتصف برفض الغموض بل بالوضوح حتى الرعب • لاريب ان نص « هاملت » الذي استخدم كانَ مبسّطا ، ولكن الذي بدا دونما ريب أيضا هو ان التأويل كان شديد الايحاء بحيث انني ، عندما عدت الى النص بعد التمثيل ، لم أر فيه الاّ درامة حول الجريمة السياسية • والسؤال التقليدي : هل كان هاملت مجنونا ام تظاهر بالجنون . اجاب عليه اخراج المسرحية على هذا النحو : هاملت يتظاهر بالجنون ، انه يلبس ببرود وتصميم قناع الجنون ، ليحقق انقلابا في البلاط • وهاملت مجنون ، لان السياسة نفسها تكون جنونا عندما تحطم كل احساس وكل حب •

لا اعتراض عندي على تأويل كهذا . ولا أنا آسف على كل الشخصيات الاخرى التي لهاملت : الاخلاقي العاجز عن وضع حد فاصل بين الخير والشر ، المفكر العاجز عن ايجاد سبب كاف للفعل ، الفيلسوف الذي يرى ان وجود العالم مسألة فيها شك .

اني أفضل الشاب ، المنخرط جدا في السياسة ، وقد تخلص من اوهامه، ساخرا ، ملتاعا ، وحشيا . متمرد شاب فيه شيء من سحر جيمزدين . لوعة عواطفه تبدو أحيانا صبيانية . وهو بلا شك أكثر بدائية من كل هاملت سبقه . ونزعته القوية هي الفعل ، لا التأمل . أهوج مخمور بغضبه . واحد من كثيرين . لا تساوره ، بعد ، الشكوك الخلقية ، ولكنه ليس بالمغفل . يريد ان يعرف هل ان أباه فعلا قتل . لا يستطيع ان يثق كل الثقة في طيف أبيه ، أو أي طيف آخر . انه يبحث عن دليل أشد اقناعا ، وهذا ما يجعله يقوم بتجربة سيكولوجية بتقديم مسرحية حول الجريمة التي اقترفت . وهو يمقت العالم ، وهذا سبب تضحيته اوفيليا . ولكنه لا يحجم عن ضربة تحقق انقلابا . الا أنه يعلم ان الضربة الانقلابية مسألة صعبة . فيتأمل في كل ما هو مع وضد . انه متآمر بالفطرة . « أأكون » نعني له الانتقام لابيه واغتيال الملك ، أما « لا أكون » فتعني التخلي عن الصراع .

مما يلفت النظر أن نتائج مماثلة جدا لهذه توصل اليها هانس رايشنباخ الذي ، في كتابه الاخير قبيل موته « نهوض الفلسفة العلمية » ، يخصص فجأة صفحتين لمونولوغ هاملت . كان رايشنباخ من أبرز « الوضعيين الجدد » المحدثين ، وقد شغل نفسه بتطبيق نظرية التوقع على فروع معينة من العلم . انه يرى في مونولوغ هاملت حوارا داخليا بين المنطقي والسياسي . انه قانون المعدلات مطبقا على التبرير الخلقي لفعل ما . لولا تجارب الحرب وما بعد الحرب ، لما كتب عالمنا الفاضل هاتين الصفحتين .

« هاملت » التي شاهدتها كانت حديثة لان مشكلات المسرحية حدثت وحسب • كانت حديثة في خصائصها السيكولوجية والدرامية •

فالفعل فيها يتطور مثقلا بتوتر كبير ، كما نعرفه عادة في حياتنا الواقعية• وقد حذف المخرج المونولوغات الرائعة المعروفة وجرد اخراجه من السرد ، فوسم المسرحية بالعنف الذي تتصف به الصراعات المعاصرة • تتمازج وتتداخل الدوافع السياسية والحبّية والوظيفية ، وردود الفعل تأتي وحشية، والحلول تأتي بسرعة حاسمة • في هذا الاخراج لـ « هاملت » رأينا حتى « تعتيمات » الكاباريه السياسية الحديثة ، مع فكاهة لاذعة السخرية • ولنستشهد بكلام شكسبير •

الملك

والآن يا هاملت ، اين بولونيوس ؟

هاملت

في العشاء •

الملك

في العشاء ؟ أين ؟

هاملت

لا حيث يأكل ، بل حيث يؤكل •

(٤ ، ٣)

لكأن هذه النكتة مأخوذة من « كتاب مفردات السرياليين » : فهي في نفس الاسلوب ، ولها معنيان ، احدهما ساخر ، والاخر قاس • أو فلنأخذ هذا الدرس القصير في الانتهازية السياسية ، وهو يصلح نموذجا لنكات كابارية السخرية :

هاملت

أترى تلك السحابة التي تكاد تشبه الجمل شكلا ؟

بولونيوس

والقربان ، انها حقا كالجمل .

هاملــــت

أظن أنها كابن عرس ؟

بولونيوس

ظهرها كابن عرس .

هاملــــت

أو كالحــوت ؟

بولونيوس

كالحوت تماما .

(٣ ، ٢)

— ٣ —

« هاملت » أشبه بالاسفنجة . اذا لم تخرج عــلى شــكل مقولب أو عتيق ، فانها في الحال تمتص جميع مشكلات عصرنا . انها أغرب مسرحية في تاريخ المسرح كله ، بسبب عدم كمالها بالذات . « هاملت » سيناريــو رائع ، كل شخص فيه له دور مأساوي وقاس يلعبه ، وعبارات رائعة يقولها، ولكل شخص واجب لا مردّ له يجب تنفيذه ـ واجب فرضه المؤلف . وهذا السيناريو مستقل عن الاشخاص ، لانه أبتكر قبلهم . وهو يحــدد المواقف ، والعلاقات المتبادلة بين الاشخاص ، ويملي كلماتهم وايماءاتهم . ولكنه لا يخبرنا من هم هؤلاء الاشخاص . فهو شيء خارجي بالنسبة اليهم . وهذا هو السبب في ان سيناريو « هاملت » يمكن ان يقوم بتمثيله ضروب شتى من الشخصيات .

من عادة الممثل ان يدخل دورا مهيأ ، لم يكتب له وحده . و«هاملت» من هذه الناحية لا تختلف ، بالطبع ، عن المســرحيــات الاخرى . في أول

اجتماع للتمرين يجلس الممثلون الى طاولة . « انت تكون الملك » ـ يقول المخرج ـ « وأنت تكونين اوفيليا ، وانت تكون ليرتيس ... والآن سنقرأ المسرحية » . حتى الآن ، لا بأس . ولكن في المسرحية ، اشياء مماثلة لهذه تحدث . هاملت ، لرتيس ، اوفيليا ، عليهم أيضا ان يلعبوا أدوارا فرضت عليهم ، أدوارا يتمردون عليها . انهم ممثلون في درامة لا يفهمونها كلها دائما، وأقحموا فيها .

والسيناريو يملي أفعال « أشخاص المسرحية » ، ولكنه لا يملي الدوافع الكامنة وراء هذه الافعال ، أي السيكولوجية نفسها . وهذا يصدق على الحياة ، كما يصدق على المسرح .

ثمة منظمة سرية تهيىء العدة لعمل ما . وقد وضعت الخطة بدقة : المكان ، الجدول الزمني ، خط الرجعة . بعدها ، يجب توزيع الادوار . انت تقف في ذلك الركن من الشارع وترفع منديلك حالما ترى السيارة الرصاصية . وانت تذهب الى س وتحضر صندوق القنابل اليدوية الى الوكر رقم ١٢ . وانت تطلق النار في الاتجاه و ، تهرب في الاتجاه م . وزعت المهام ، وتعلّم كل دوره . حتى الايماءات حددت . ولكن ، عشية التنفيذ، يتفق ان الفتى الذي مهمته هي ان يطلق النار في الاتجاه ن ، يقرأ رامبو أو يشرب فودكا ، أو يفعل كلا الامرين . قد يكون فيلسوفا ، أو هيبيا . والفتاة التي طلب اليها ان تحضر القنابل ، ربما تعاني من علاقة حب خائبة ، أو أنها تسعى وراء المتعة ، أو أنها هذا وذاك معا . خطة العمل لن تتغير بسبب ذلك . يبقى السيناريو على حاله ، دونما تغيير .

يمكن تلخيص « هاملت » في عدد من الاشكال : كسجل تاريخي ، كرواية بوليسية ، أو كدرامة فلسفية . ربما غدت كل منها مسرحية مختلفة، فغدت « هاملت » ثلاث مسرحيات ، ولو أن ثلاثتها كتبها جميعا شكسبير .

ولكن اذا كانت الخلاصة عادلة ، كانت المسرحيات الثلاث هي نفسها باستثناء ان في كل منها هناك اوفيليا اخرى ، او هاملت آخر ، أو لرتيس آخر • الادوار هي هي ، ولكن ممثليها مختلفون •

لنلق نظرة على السيناريو • لان شكسبير ، في واقع الامر ، قد كتب سيناريو قديما ، أو اعاد كتابته ، والادوار التي فيه • ولكنه لم يوزع الادوار • اذ توزيع الادوار يجري مجددا في كل عصر • فلكل عصر رجاله الذين هم بولونيوس ، وفرتنبراس ، وهاملت • وقبل الظهور على خشبة المسرح ، يجب ان يذهبوا الى غرف الملابس • ولكن يجب ألا يبقوا فيها طويلا • لهم ان يلبسوا شعرا مستعارا ، أو يحلقوا شواربهم ، أو يلصقوا لحى على ذقونهم ، أو يرتدوا سراويل القرون الوسطى ، أو عباءات بايرونية• لهم ان يمثلوا مسلحين بالدروع أو مرتدين ثياب السهرة • هذا لن يوجد فرقا كبيرا ، على ألا يغالوا في المكياج ـ لان عليهم ان تكون وجوههم وجوها حديثة • والا فانهم انما سيمثلون عرضا للازياء لا مأساة « هاملت »•

كتب برتولت بريشت يقول في « الدليل الصغير للمسرح » :
« ••• ينبغي على المسرح أن يعي حاجات عصره • لنأخذ مثلا المسرحية القديمة « هاملت » • أعتقد بسبب الطبقات الحاكمة المجرمة وما أصاب العقل من يأس عام (•••) تمكن قراءة هذه المسرحية كما يلي : الوقت وقت حرب • ملك الدانمرك ، والد هاملت ، كان قد قتل ملك النرويج في حرب ظافرة نهب فيها ما نهب • وبينما يتهيأ ابن الملك الاخير لحرب جديدة، يُقتل ملك الدانمرك ايضا ، على يد أخيه • اخوا الملكين القتيلين ، اصبحا ملكين ، فعقدا صلحا بينهما • والجيوش النرويجية وهي في طريقها الى حرب للنهب ضد بولندا ، يسمح لها بعبور الاراضي الدانمركية •

« في هذا الوقت بالذات يظهر طيف الاب العسكري ويطلب من ابنه الفتى هاملت ان ينتقم للجريمة التي اقترفت في شخصه • وبعد تردد من

هاملت حول ما اذا ينبغي له ان يضيف الى العمل الدموي السابق عملا دمويا جديدا ، راضيا بتردده أن يذهب حتى الى المنفى ، يلتقي على ساحل البحر الفتى فرتنبراس وجنوده وهم في طريقهم الى بولندا • فيقتدي به ، ويعود الى القلعة ، وفي مشهد من مجزرة بربرية يقتل عمه ، وامه ، ونفسه ، تاركا مملكة الدانمرك للنرويجيين • وهكذا نلاحظ كيف ان هذا الشاب ، في هذه الاحوال ، وقد جعل يسمن ، يسيء استعمال المعرفة الجديدة التي اكتسبها في جامعة ويتنبرغ • فهذه المعرفة انما تصبح عائقا عند محاولة حلّ صراعات العالم الاقطاعي • وعقلانيته غير عملية عندما يجابهها الواقع اللاعقلاني • فيقع ضحية مأساوية للتفاوت بين تعليله العقلي وفعله العملي»•

كتب بريشت « دليل المسرح الصغير » إبّان سنوات الحرب العالمية الثانية • فلا عجب ان رأى في مأساة شكسبير قبل كل شيء ، جيوشا تجتاح البلاد ، وحروبا عدوانية ، وعجز العقل • فمأساة هاملت الشخصية، أو مأساة اوفيليا ، جعلتها أحداث التاريخ ضئيلة القيمة والمعنى • كان بريشت حساسا للناحية السياسية في « هاملت » : كان معنيا بسياقات الصراع التاريخي أكثر منه بأعماق روح أمير الدانمرك • وكان منطلق الاخراج البولوني لـ « هاملت » في عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٩ مشابها جدا لمنطلق بريشت ، مهما اختلفا عن أفكاره • ففي ١٩٥٦ كانت « هاملت » مسرحية سياسية ، وبقيت هكذا في ١٩٥٩ ، ولو أن امير الدانمرك في تلك الاثناء كان قد زاد من التعقيد في شخصيته ومرّ بتجارب جديدة •

ولننظر الى السيناريو لكي نجد ماهي الادوار التي يحويها ، مع العلم بأنها ستقوم بها شخصيات حديثة • « هاملت » ، اذا تصورناها كسيناريو، قصة ثلاثة فتيان وفتاة واحدة • والفتيان من عمر واحد • اسماؤهم هاملت، لرتيس ، فرتنبراس • أما الفتاة فأصغر سنا ، واسمها اوفيليا • وكلهم أجزاء من درامة دامية هي سياسية وعائلية معا • ونتيجة لذلك ، سيموت ثلاثة منهم • ويصبح الرابع ، بمحض الصدفة تقريبا ، ملك الدانمرك •

قلت متعمدا : هم اجزاء من درامة . لان ما من واحد منهم اختـــار دوره . كل فرض عليه دوره من الخارج ، كما ابتدع في السيناريو . ولابد للسيناريو من ان يمثل حتى النهايــة ، بغض النظر عمن هــو هاملت ، أو اوفيليا ، أو الشخصيات الاخرى . لا يهمني ، مؤقتا ، ما المفروض ان يكون هذا السيناريو . فهو قد يكون « آلة » التاريخ ، أو القدر ، أو الوضع الانساني ، اعتمادا على كيفية تصور المسرحية « هاملت » درامــة المواقف المفروضة قسرا ، وهنا مفتاح تأويلاتها الحديثة .

الملك ، والملكة ، وبولونيوس ، وروزنكرانتز وغلدنسترن ، تحددهم مواقفهم بوضوح . قد يكون الموقف مأساويا ، كما هي الحال مع الملكة ، أو غروتسكيّا* ، كما هي الحال مــع بولونيوس . بيــد أن الشــخصية والموقف متصلان اتصالا وثيقا . كلوديوس لا يلعب دور قاتل وملك : انه هو القاتل والملك . وبولونيوس لا يلعب دور الوالد المســتبد ومســتشار الملك : انه هو الوالد المستبد ومستشار الملك .

أما مع هاملت ، فالامر يختلف . انه اكثر من وارث العرش الذي يحاول ان ينتقم لمصرع أبيه . ان الموقف لا يحدّد هاملت ، أو انه لا يحدّده بحيث يعلو عن كل شك . الموقف فرض عليه فرضا ، وهو يقبل به ، ولكنه يتمرد عليه في الوقت نفسه . انه يقبل بالدور ، ولكنه أعلى منه .

في أيام التلمذة كان هاملت قد درس مونتين بعناية . والكتاب الذي بيده وهو يطارد الطيف على شرفات قلعة السينور هو كتاب مونتين . وما يكاد الطيف يختفي حتى يكتب هاملت على هامش الكتاب : « ان المرء قد

(*) لابد من تعريف هذه الكلمة grotesque ، التي سنلقاها تتردد بكثير في الصفحات القادمة . ويقصد بها اساسا ما هو غريب المظهر أو قبيح الشكل، مع تعقيد فنتزي وغير منطقي في تركيبه . والكلمة مأخوذة عن اصل ايطالي يعني « سردابي » اي ما يشبه الاشكال والزخارف المدهشة التي اكتشفت في خرائب قديمة اضحت في جوف الارض ، او في السراديب - المترجم -

يهش ويبش وهو نذل » • لقد دفع شكسبير بأكبر قارىء مدقق لموتتين الى عالم الاقطاع • وأقام له مصيدة كذلك •

« ولد مسكين بيده كتاب ••• » هـذا ما قالـه عن هاملت ، عـام ١٩٠٤ ، ستانسلاف وسبيانسكي ، الرسام ، والكاتب المسرحي ، والمصمم ، الذي كان يدعوه غوردن كريغ فنان المسرح الكوني • جعل وسبيانسكي هاملت يتمشى في القاعات النهضوية التي تحويها القلعة الملكية في كراكوف • فسيناريو التاريخ فرض على هاملت البولندي عنـد منعطف القرن واجب الكفاح من أجل تحرير الشعب البولندي • وكان هاملت ذاك يقرأ نيتشه وشعراء بولندا الرومانسيين • وعرف العجز في نفسه كاخفاق شخصي •

كل هاملت يحمل كتابا في يمينه • ما هو الكتاب الذي يقرأه هاملت المعاصر ؟ في الاخراج الذي شاهدته في خريف عام ١٩٥٦ في كراكوف لم يكن هاملت يقرأ الا الجرائد • وصاح بأن « الدانمرك سجن » ، واراد أن يصلح العالم • كان ايديولوجيا متمردا ، يعيش من أجل الفعل • وفي اخراج عـام ١٩٥٩ في وارسو ، كان هاملت مليئا بالشكوك ايضـا ، وكـان مرة اخرى « الولد الحزين وبيده كتاب ••• » من السهل ان تتصوره ، وهو يلبس كنزة سوداء وبنطلونا من الجينز الازرق • والكتاب الذي يحمله ليس كاتبه موتتين ، بل سارتر ، اوكامو ، أو كافكـا • وقـد درس في باريس ، أو بروكسل ، أو ـ كهاملت الاصلي ـ في ويتنبرغ • وقد عاد الى بلده قبـل ثلاث أو أربع سنوات • وهو يشك جدا في أن في المقدور تلخيص العالم ببضعة أقوال بسيطة • وبين الحين والحين تعذبه أفكاره عن عبثية الوجـود الاساسية •

هاملت هذا الاخير ، أحدث هاملت نعرفه ، عاد الى وطنه في لحظـة اشتد فيها التوتر • طيف أبيه يطالب بالانتقام • اصدقاؤه يتوقعون منه ان يقاتل من أجل الصعود الى العرش • هو يريد الخروج من بلـده ثانيـة ،

ولا يستطيع . الكل يدخله في السياسة . كما في فخ ، وجد نفسه واقعا في موقف قسري ، موقف لا يريده ولكنه أكره عليه . انه يبحث عن الحرية الداخلية ، ولا يريد الزام نفسه . وأخيرا يقبل الخيار الذي فرض عليه — ولكن في نطاق الفعل فقط . وهو يعلم ان كل فعل هو واضح الخطوط ، ولكنه يرفض ان يدع فكره يتحدد على هذا النحو . انه لا يريد ان تتعادل الممارسة بالنظرية .

داخليا هو جائع وعطش . وهو يعتبر الحياة قضية خاسرة منذ البداية. ويودّ لو يعتذر عن المشاركة في هذه اللعبة الكبيرة ، الاّ انه يبقى وفيا لقواعدها . هو يعلم « أن الانسان ، وان يفعل ما لا يريد ، مسؤول عن حياته » . وانه « ليس المهم ما الذي جُعل منا ، انما المهم ما الذي نجعل نحن مما جعل منا » . أحيانا يحسب نفسه وجوديا ، واحيانا ، ماركسيا أخذ يتمرد . ولكنه يعلم ان « الموت يحول الحياة الى مصير » . لقد قرأ رواية مالرو « الحالة الانسانية » .

موقف هاملت الحديث هذا انما هو دفاع عن حريته الداخلية .هاملت هذا يخشى أكثر ما يخشى التحديد الواضح الحاسم . أما الفعل فلا بد له منه . اوفيليا قد تجعل شعرها على غرار صورة السيدة مع ابن عرس « لليوناردو » وقد تسدل شعرها على كتفيها ، أو تجعله على شكل ذيل الفرس ، أو في ضفيرة واحدة . ولكنها هي ايضا تعلم ان الحياة أمر ميؤوس منه منذ البداية . ولذا فانها لا تريد ان تلعب لعبتها مع الحياة برِهانٍ أكبر مما ينبغي . الاحداث هي التي تجعلها تغالي في اللعب . فصديقها متورط في السياسة العليا . وقد نامت معه . وهي ابنة أحد وزراء الملك — ابنة مطيعة . توافق على أن ينصت أبوها ، من وراء ستار ، الى حديثها مع هاملت . لعلها تريد انقاذ هاملت . ولكنها تقع في الفخ هي نفسها . لقد

ساقتها الاحداث الى زقاق مسدود لا مخرج منه • فتاة عادية ، أحبت صديقها ، وأعطاها سيناريو التاريخ ــ دورا مأساويا •

ــ ٤ ــ

لقد كرّس العلم الهاملتي التقليدي نفسه في القرن التاسع عشر تكريسا يكاد يكون مطلقا لمشكلة من هو هاملت فعلا • وقد اتهم الدارسون التقليديون شكسبير بأنه كتب رائعة مضطربة ، غير متماسكة ، رديئة التركيب • أما مقالات المعاصرين فتنظر الى « هاملت » من زاوية النظر المسرحية • « هاملت » ليست اطروحة فلسفية ، أو اخلاقية ، أو سيكولوجية • انها قطعة للمسرح ، أي انها سيناريو مع أدوار • فاذا كان الامر كذلك ، وجب على المرء ان يبدأ بفرتنبراس ، الذي يقوم بدور حاسم ، وفق ما في سيناريو « هاملت » •

فلنتصور مخرجا عصريا يبدأ تمرينات تحليلية لـ « هاملت » • لقد أجلس ممثليه حول مائدة مستديرة وقال لهم : « سنقدم مسرحية لشكسبير تدعى « هاملت » • وسنحاول أن نقدمها بأقصى ما نستطيع من أمانة • وذلك يعني أننا لن نغيّر النصّ • وسنحاول أن نقدم من النص ما يمكن تقديمه في ثلاث ساعات ونصف ساعة • وسنتأمل في كل حذف • ولسوف نحاول ان نقدم للجمهور « هاملت » معاصرة • سنحاول أن نخرج على طبيعية القرن التاسع عشر ، ونكتفي بستارة خلفية ، وخشبة خطابة ، وكرسيين على كل ناحية من المسرح • وسنحاول أن نصمم أزياء زاهية الالوان من أزياء النهضة • ولكن هذه الازياء سنلبسها نحن ، المعاصرين • يجب الاّ تقذفوا بايديكم في الفضاء ، ولا تسيروا على رؤوس أصابعكم ، أو على قوائم خشبية • العالم الذي يقدمه هذا السيناريو عالم قاسٍ ، ولكننا جميعا خبرنا قسوة العالم • بعض الناس يثورون على هذه القسوة ، وبعضهم يقبلونها كالقانون • ولكن كلتا الفئتين تنسحق تحتها » •

ممثل كبير في السن ، وهو الذي سيقوم بدور بولونيوس ، قد يسأل هنا • « هل « هاملت » مسرحية سياسية ؟ » •

ولعل المخرج يجيب بقوله : « لا أدري • فالامر يتوقف على ما تعنيه الدانمرك لهؤلاء الشباب الثلاثة » • ويشير الى فتاة صبية ، ستلعب دور اوفيليا ، والى ممثل شاب ، يجرّب على نفسه زي لرتيس الاخضر ، و ـ هاملت ، وقد جلس قلقا في الركن ، يتأمل مداليته الفضية • ولربما ضاع المخرج برهة في أفكاره ، ليقول كما لنفسه : « لعل الامر يتوقف على من سيمثل دور فرتنبراس » •

في جميع الدراسات التحليلية لـ « هاملت » (غرانفيل باركر ، ف • فيرغَسون ، ج • باريس) تقدم شخصية فرتنبراس الى الامامية • وفي التأويلات البنيوية نرى ان « هاملت » هي درامة المواقف التماثلية ، انها تركيب مرايا ، حيث تنعكس المشكلة نفسها مأساويا ، عاطفيا ، مفارقة ، وغروتيسكيّا : ثلاثة أبناء فقدوا آباءهم ، الواحد بعد الآخر ، أو جنون هاملت واوفيليا • في التأويلات التي تطغى عليها النزعة التاريخية ، نجد ان « هاملت » هي درامة السلطة والوراثة • في الحالات الاولى ، يكون فرتنبراس « بديلا » من بدلاء هاملت ، أو « ذاتا أخرى » من ذواته ، أو « وسيطا » من وسطائه • وفي الحالة الثانية ـ يكون فرتنبراس وارثعرش الدانمرك ، الرجل الذي قطع مسلسل الجريمة والانتقام ، وأعاد النظام الى المملكة الدانمركية • وهذا النظام يمكن اعتباره استعادة القانون الخلقي ، أو « النظام الجديد في أوربا » • وقد فسرت نهاية المأساة على هذين الوجهين كليهما • لانه اذا اردنا وضع صراعات « هاملت » الخلقية فيسياق تاريخي ، سواء أكان من عصر النهضة أم من عصرنا ، فلن نستطيع اغفال الدور الذي يلعبه فرتنبراس •

بيد أن الصعوبة هي في ان نص المسرحية لا يقدم فرتنبراس الا بأقل

التفصيل • فهو لا يظهر على المسرح الا مرتين : المرة الاولى في الفصل الرابع ، اذ يكون على رأس جنوده في طريقهم الى بولندا ، والمرة الثانية ، في نهاية المسرحية ، حين يأتي ليطالب بالعرش بعد المجزرة الشاملة في القلعة• ولكن فرتنبراس الفتى يرد ذكره مرات عديدة • قتل والد هاملت أباه في مبارزة • وآباء الشباب كلهم في المسرحية ـ هاملت ، لرتيس ، اوفيليا ـ ماتوا قتلا • ويختلط الامر على المشاهدين عندما يتتبعون تاريخ فرتنبراس• فنحن نعلم من المشهد الاول في المسرحية أنه يريد اعلان الحرب على الدانمرك ، ثم يقاتل البولنديين من أجل قطعة أرض لا تستحق ان يمتلكها أحد ، وفي النهاية يظهر بنفسه في السينور • وهو الذي يلقي كلمات الختام في هذه الدرامة القاسية •

من هو هذا الامير النرويجي الشاب ؟ لا ندري • ولا شكسبير يخبرنا• وما الذي يمثله ؟ القدر الاعمى ؟ عبثية العالم ؟ أم انتصار العدالة ؟ الباحثون الشكسبيريون دافعوا عن كل من هذه التآويل بالدور • وعلى المخرج ان يقرر آمره • فرتنبراس شاب قوي ، مرح • حال وصوله يلقي خطابا يقول فيه ما معناه : « أخرجوا هذه الجثث • كان هاملت فتى طيباً ، ولكنه مات • والان وقد قررت ان اكون ملككم تذكرت ان لي حقوقا معينة في هذا التاج»• ثم يبتسم ويبدو راضيا جدا عن نفسه •

وهكذا تختتم مسرحية فاجعة عظيمة • فيها أناس قاتلوا ، وتآمروا ، وقتل بعضهم بعضا ، وارتكبوا جرائم من آجل الحب ، واصيبوا بالجنون من أجل الحب • وقالوا أشياء مذهلة عن الحياة ، والموت ، وقدر الانسان • نصبوا شراكا لبعضهم البعض ، ووقعوا فيها • دافعوا عن سلطتهم ، أو تمردوا على السلطة • ارادوا ان يبنوا عالما أفضل ، أو أن ينقذوا أنفسهم لاغير • وكان لكل منهم موقف ما • حتى جرائمهم لا تخلو من عظمة • ثم يأتي شاب قوي نشيط ، ويقول وعلى شفتيه ابتسامة ساحرة : « اخرجوا هذه الجثث : أنا الآن ملككم » •

طرويلس وكريسيدا
مذهلة ومعاصرة

هناك ، في البداية ، نبرة الاضحاك • أخيل العظيم . أخيل البطل ، أخيل الاسطوري ــ انه يتقلب في الفراش مع فرخه المخنث . فُطْرُخْلُس • انه لوطي ، ودعيّ ، وغبي ، وكثير الشجار كعجوز شمطاء • وليس أغبى منه الا آجاكس ، جبل من لحم بعقل عصفور • والمعسكر كله يضحك من هذين العملاقين ، اللذين يغار كلاهما من الآخر • وكلاهما جبان • ولكن شكسبير لا يقنع بهذا كله • أخيل وفطرخلس يتعاتبان في خيمتهما بتقليد الملوك والقوّاد • كثيرا ما يقلّد المهرّجون الامراء في شكسبير • غير ان السخرية هنا أمضّ وأقسى ، ولا توفر أحدا • الابطال يقلدون المهرجين ، وهم أنفسهم مهرّجون • المهرّج الحقيقي وحده ليس مهرّجا • انه يجعل من الامراء مهرّجين • وهو أعقل وأحكم • يكره ويشتم :

« اغاممنون مجنون باقتراحه ان يرأس اخيل ،
وأخيل مجنون بأن يرأسه اغاممنون ، وثيرسيتيس
مجنون بخدمته مجنوناً كهذا ، وفطرخلس مجنون
كل الجنون » •

(٣ ، ٣)

دائرة المجانين الآن انغلقت • حتى نسطور ويوليسيس تبتلعهما دوامة الجنون الكوني هذه • انما ثرثاران قديمان ، عاجزان عن الانتصار في الحرب دون عون من هذين الابلهين •

وطروادة ؟ قوّاد عجوز وفتاة صبيّة يتفرجان على المحاربين وابناء الملك في عودتهم من هجمة قاموا بها خارج اسوار المدينة • بالنسبة لهما ، الحرب غير موجودة • لم يلحظاها • كل ما يشاهدانه هو جنود يسيرون • وفي طروادة هناك أيضا هيلانة • لا يرينا اياها شكسبير الا في مشهد واحد ، ولكن حتى قبل ان نراها يخبرنا باندروس كيف انها عانقت طرويلس في « شباك مؤطر » وتنفت شعرات من لحيته الفتية ••• تغيرت نبرة الاضحاك : انها الان أرهف ، ولكن السخرية باقية • لقد رأينا في معسكر الاغريق حمقى بوجوه حمراء ، وبرابرة بدينين ثقيلين يقلد الواحد منهم لهجة الاخر • أما في طروادة فنلقى رجال بلاط أنيقين مهذبين كلامهم عادي قليل • المعارضة الساخرة ما زالت هناك ، ولكن موضوعها تغير • باريس يركع عند ركبتي هيلانة كما في اقاصيص القصور الرومانسية • الصبية يعزفون على العود أو الكمان • الا ان باريس يدعو السيدة الخارجة من احدى رومانسيات القرون الوسطى – « نل » • ونل الجميلة ، الملكة الاغريقية والسبب في حرب طروادة ، تروي النكت كبغي في حانة بلندن • نبرة الاضحاك . المعارضة الساخرة الرائعة . « الاخطاء » الزمانية والاشارات المعاصرة . كل هذه تذهلنا في مسرحية كتبت بعد « هاملت » بسنة واحدة • انها « لا بل ايلين »* (« هيلانة الحسناء ») لاوفنباخ . ولكن مكتوبة عام ١٦٠١ • لولا آن « طرويلس وكريسيدا » ليست « لا بل ايلين » •

(*) La Belle Hélène اوبرا ضاحكة من تاليف اوفنباخ (١٨١٩–١٨٨٠) وهو موسيقي فرنسي اشتهر بكتابة اوبرات خفيفة الظل • وملأى بالفكاهة ، من اشهرها « حكايات هوفمان » . – المترجم

لان المذهل فيها ليس نبرة الاضحاك . بل تفجرها . او اندماجهــا ، الفجائي بفلسفة شديدة المرارة وشعر عارم بالعاطفة • ليس في المعســكر الاغريقي من هو واهم بصدد هيلانه . فالكل يعلم أنها عاهرة . وان الحرب قائمة من أجل امرأة فاجرة وزوجها المخدوع • والطرواديون يعلمون ذلــك أيضا • فريام وكاسندرا ، وباريس ، وهكتور • الفريقان عالمان بالامر • ثم ماذا ؟ ما زالت الحرب جارية لسبع سنوات ، ولسوف تستمر • وهيلانــه ليست جديرة بقطرة دم واحدة من أي اغريقي أو طروادي تسفك في المعركة• وثم ماذا ؟ وما معنى « ليست جديدة » ؟

منلاوس زوج مخدوع ، وهيلانة عاهرة ، وأخيل وآجاكس مهر جان• ولكن الحرب ليست تهريجا • الطرواديون والاغريق يموتون فيها كل يوم ، وطروادة ستُدَمر فيها • ان الابطال يطلبون العون من الآلهة . ولكــن لا آلهة في « طرويلس وكريسيدا » • لا آلهة ، ولا قدر • لماذا اذن هذه الحرب الطاحنة ؟ وعلى كلا الجانبين ليس المجانين فقط هم المشاركون فيها • نسطور ، يوليسيس ، حتى اغاممنون : انهم ليسوا بالمجانين • ولا فريام ، أو هكتور ، أو حتى طرويلس ــ المتحرّق للمطلق ــ هم بالمجانين • لعلنــا لانجد مسرحية اخرى لشكسبير يحلل الاشخاص فيها انفسهم والعالم بهذا العنف وهذه الحرارة • انهم يريدون ان يختاروا وهم في تمام وعيهم • يفلسفون الامور ، ولكن فلسفتهم ليست بالسهلة أو الظاهرة • ولا هــذا الكلام كله مجرد بلاغة •

ثمة جدل رائع حول معنى الحرب وثمنها ، حول وجود الحب وثمنه ، يستمرّ من مستهلّ المسرحية حتى ختامهــا • وهــو جــدل يرقّمه التهريج دائما • بوسعنا ان نطلق عليه تسمية اخرى : انه جدل حول وجود نظــام اخلاقي في عالم قاس وغير عقلاني • وهاملت ، أمير الدانمرك . قد جــابه المحنة نفسها •

تستمر الحرب • الطرواديون والاغريق يقتل بعضهم بعضا • اذا كانت الحرب مجزرة وحسب ، فالعالم الذي توجد فيه الحرب عبثي • ولكن العالم يستمر ، وعلى المرء أن يعين له غاية لكيما يحافظ على المعنى في وجود العالم وميزان القيم • هيلانة عاهرة ، غير انها اختطفت باذنٍ من فريام (أبي باريس) ومن زعماء طروادة الاخرين •فأصبحت قضية هيلانة قضيةطروادة• لقد أصبحت هيلانة رمز الحب والجمال • ولن تصبح هيلانة عاهرة الا عندما يعود الطرواديون الى منيلاوس (زوجها المخدوع) ويعترفون له بأنها عاهرة لاتستحق أن يموت أحد من أجلها • الجوهرة ، ما قيمتها ؟ التاجر يزنها في الميزان • ولكن الجوهرة بوسعها أن تكون لها قيمة اخرى : قيمة العواطف التي ألهبتها . القيمة التي يراها الشخص الذي يتزين بها ، القيمة التي تُعطاها •

هكتور يعرف كل شيء عن هيلانة ، ويكاد يعرف كل شيء عن الحرب• وهو يعرف ان هيلانة ، بموجب شريعة الحرب وشريعة البلاد ، يجب ان تعاد الى الاغريق ، ومن المنطق ان تعاد اليهم • ولكنه يعلم أيضا أن اعادة هيلانة تعني فقدان الكبرياء ، والاعتراف بأن الجوهرة توزن في الميزان ولا تساوي الا ما يدفع التجار ذهبا لقاءها ، وان التجار وأصحاب السفن حديثي النعمة محقون في زعمهم ان كل شيء ، بما في ذلك الحب ، والولاء ، وحتى الشرف ، قابل للشراء • لقد دامت الحرب سبع سنوات • ومات الكثيرون من أجل هيلانة : واعادة هيلانة تجريد لموت هؤلاء جميعا من كل معنى • يقوم هكتور باختيار متعمد • ماهو بالمتحمس الشاب ، كطرويلس ، ولا بالعاشق المخبول ، كباريس • وهو يعلم ان الاغريق أقوى من قومه ، وان طروادة قد تدمَّر • فيختار ما هو ضد العقل ، وضد نفسه • العقل يبدو له مسألة تُجّار • وهو يعلم ان عليه ان يختار بين دمار طروادة فيزيائيا ، أو دمارها معنويا • هكتور لا يستطيع اعادة هيلانة •

هـذا الجدل لا يجري في فراغ • ان « طرويلس وكريسيدا » منـذ البداية مسرحية عصرية ، منشور سياسي هازيء • طروادة كانت اسبانيـا، والاغريق كانوا الانكليز • واستمرت الحرب طويلا بعد هزيمة اسـطول « الارمادا الذي لا يقهر » ، وما من آحد يرى النهاية • الاغريق أرضيـون، ثقلاء . وحشيون • يعلمون ان الحرب قائمة من أجل زوج مخدوع وامرأة عاهرة ، وهم في غنى عن اقناع أنفسهم بأنهم يموتـون من أجـل الشـرف والولاء • انهم جزء من عالم اخر ، جديد • انهم تجار • يعرفون العَدّ والحساب • الحرب ، لهم ، لاتعني شيئا في الواقـع • أمـا الطرواديون فيصرون على مطلقاتهم المضحكة وشريعة في القتال فروسطية • انهم جزء من خطأ زماني • ولكن هذا لا يعني أنهم لا يعرفون كيف يدافعون عن أنفسهم، أو ان عليهم أن يستسلموا • الحرب بلا غايـة ، ولكـن حتى الحـرب بلا غاية يجب ان تكسب • وهذا دليل على واقعية شكسبير • يوليسيس واقعي، عملي ، عقلاني • وهو يعرف حتى الرياضيات • وفي خطابه الرائع تجـده يشير الى قاعدة يوقليدس : « ويتم ذلك ، ـ على قربٍ كقرب الحدين الاقصيين لخطين متوازيين • » (١، ٣)

ويوليسيس العقلاني ايديولوجي أيضا ، يبني منهجا ليلائم ممارسته• وهو يستقي من العلوم الفروسطية في الكونيات واللاهوت • يتحدث عن المبدأ الهياراركي الذي يسود الكون ، الشـمس والكـواكب ، النجـوم والارض • هذا النظام الهياراركي (الهرمي) السماوي يوازيه نظام هياراركي على الارض يتمثل في الطبقة والمرتبـة • الهيـاراركية شـريعة الطبيعـة ، وانتهاكها يعادل انتصار القوة على القانـون ، والفوضى عـلى النظـام • فالمتصوفون الاقطاعيون ليسوا وحدهم في ايجاد غرض لهذه الحرب الدائرة من أجل زوج مخدوع وامرأة لعوب • العقلانيون أيضا يدافعون عن الحرب• وهنا تكمن الحكمة المرّة والمفارقة العميقة في « طرويلس وكريسيدا » •

وهكتور يصور مثاليا كفارس من فرسان القرون الوسطى عندما يلحظ أن سلاح أخيل ما عاد يصلح للقتال ، يتوقف عن المبارزة • أما أخيل فلا تقلقه خواطر فروسطية كهذه • فهو يستغل اللحظة التي يرى فيها هكتور قد وضع عنه سيفه وخلع خوذته ، ويقتله ، مستعينا ببعض رجاله • ولا بد لطروادة من ان تسقط ، كما سقط هكتور • انها خطأ زماني بما تتشبث به من أوهام حول الشرف والولاء ، في عالم النهضة الجديد حيث الغلبة للقوة والمال • هكتور النبيل يقتله أخيل الغبي ، الحقير ، الجبان • لاشيء ولا أحد يمكنه أن ينقذ معنى هذه الحرب •

هُزيء من الحرب • وسوف يهزأ من الحب أيضا • هيلانة عاهرة ، وكريسيدا سترسل الى معسكر الاغريق وستصبح عاهرة • وانتقال كريسيدا الى معسكر الاغريق ليس جزءا من فعل المسرحية فقط : انه أيضا كناية رائعة •

كريسيدا من أشد شخصيات شكسبير اذهالا ، ولعلها مذهلة كهاملت• وهي كهاملت لها اوجه عديدة ، ولا يمكن تحديدها أو تعريفها بمعادلة واحدة •

ربما كانت هذه الفتاة في الثامنة ، أو العاشرة ، أو الثانية عشرة من عمرها عندما بدأت الحرب • ربما كان هذا السبب في ان الحرب تبدو لها أمرا عاديا ، سويّا ، حتى لتكاد لا تراها ولا تتحدث قط عنها • لم تُمَسّ كريسيدا حتى الان ، ولكنها تعرف كل شيء عن الحب ، وعن مضاجعة الرجال ـ أو أنها تحسب أنها تعرف • وهي في دخيلتها حرة ، واعية ، وجريئة • وهي تنتمي الى عصر النهضة ، غير أنها أيضا من نوع نساء ستندال ، شبيهة بلاميل ، كما انها مراهقة من مراهقات منتصف القرن العشرين • فهي تسخر من كل شيء ، أو أنها في طريقها الى ذلك • لقد رأت الكثير • انها متمردة وترى المفارقات • لاهبة العاطفة ، وتتخشى

عاطفتها وتخجل من الاعتراف بها • واكثر من ذلك ، تخشى المشاعر • فهي لاتثق بنفسها • فهي معاصرتنا بسبب مما بها من انعدام الثقة ، والتحفظ ، والحاجة الى تحليل الذات • انها تدافع عن نفسها بالسخرية •

في شكسبير لا توجد شخصية بلا موقف • كريسيدا في السابعة عشرة• وعمها يقوّد لها بان يحضرها لطرويلس ويحضر عشيقا لفراشها • ان كريسيدا القينية تريد ان تكون أكثر قينية من عمها • فكريسيدا المتمرمرة تسخر من تبادل الاسرار ، وعندما تلتهب عواطفها تكون السباقة في طلب القبلة • وعند هذه اللحظة تفقد كل ثقة بنفسها ، وتغدو متوددة ، حيّة ، تحمر خجلا • انها الان عمرها من جديد •

آريد الذهاب :

أين عقلي ؟ لا أعرف ماذا أقول •

(٣ ، ٢)

هذا من أعمق مشاهد الحب في شكسبير • مشهد الشرفة في « روميو وجوليت » ، وكله في نغمة واحدة ، ليس الا أغنية حب على لسان عصفور• اما هنا ، فلدينا كل شيء • ثمة قسوة واعية في هذا اللقاء بين طرويلس وكريسيدا • فالذي رتب اللقاء قوّاد ، وقهقهاته ترافقهما في ليلة حبهما الاولى•

لا مكان للحب في هذا العالم • الحب يُسمَّم منذ البداية • هذان العاشقان في زمن الحرب أعطيا ليلة واحدة ، لا غير • وحتى تلك الليلة أفسدت عليهما • لقد أفرغت من كل ما فيها من شعر ، ولوثت • لم تكن كريسيدا قد لاحظت الحرب • والحرب ادركتها عند طلوع الفجر ، بعد ليلتها الاولى مع طرويلس •

أرجوك ، أطل بقاءك •ــ

انتم الرجال لا تطيلون البقاء أبدا •ــ

ايتها الغبية كريسيدا ! ـ لو كنتُ أطلت الصدّ ،
لأطلتِ أنت البقاء .

(٤ ، ٢)

أحضر العم باندارُس كريسيدا كسلعة . والان ، كسلعة ، ستتم مقايضتها مع الاغريق بقائد طروادي أسير . وعليها بالمغادرة حالا ، صباح ليلتها الاولى . وهي في السابعة عشرة . حسبها تجربة واحدة كهذه . ستذهب كريسيدا الى الاغريق ، ولكنها ستكون كريسيدا أخرى . فهي حتى الان لم تعرف الحب الا في خيالها . أما الان فهي تعرفه في الواقع . في ليلة واحدة . انها يقظة عنيفة . وتدرك ان الدنيا حقيرة وقاسية وما من شيء فيها جدير بالدفاع عنه . وحتى في طريقها الى معسكر الاغريق ، يتحرش بها ديوميديس بوحشية . ثم يأخذون يقبلونها بالدور ـ القادة ، والامراء ، رجال كبار ومشاهير : نسطور ، راغاممنون ، ويوليسيس . لقد أدركت ان الجمال يثير الرغبة . وما زال بوسعها ان تهزأ . ولكنها أخذت تدرك أنها ستصبح عاهرة . ولكن قبل ان يتحقق ذلك عليها ان تحطم كل شيء ، بحيث لا تبقى حتى الذكرى . انها منطقية .

قبل مغادرتها الى المعسكر الاغريقي تبادل طرويلس قفازا بردن .هذه امور قروسطية ، لا بأس . كان بامكانها ان تتبادل الخواتم مع طرويلس . التفاصيل لا أهمية لها . المهم هو قطع العهد . في ذلك المساء بالذات سيطلب ديوميديس من كريسيدا ردن طرويلس . وستعطيه اياه . وكان بامكانها ان ترفض . كان بامكانها أن تصبح خليلة ديوميديس دون ان تفعل ذلك . ولكنها لم تستطع . اولا ، كان عليها ان تقتل كل شيء في نفسها . وذهبت كريسيدا الى فراش ديوميديس ، كما ذهبت الليدي آن الى فراش ريتشارد الذي كان قد قتل زوجها وأباها .

في هذه التراجيكوميديا دوران عظيمان لمهرّجَيْن : المهرج العذب، باندارس في طروادة ، والمهرّج المر ثيرسيتيس في المعسكر الاغريقـي • باندارس بهلول طيب القلب يريد أن يقدم أقصى جهده لكل انسان ، ويهيىء الفراش لكل عاشقين • ويعيش وكأن العالم مهزلة كبرى • ولكن القسوة ستدركه هو أيضا • ولسوف يبكي القَوَّاد العجوز ، غير أن بكاءه لن يثير شفقة في أحد أو رحمة •

المهرّج المرّ ثيرسيتيس وحده خال من كل وهم • لقد وُلد كارهـا للبشر ، ويعتبر العالم غروتسكيّا دميما :

ليتني ألقى ذلك الوغد ديوميد ! أود لو أنعق كالغراب .
أود لو اكون نذير شؤم ، نذير شؤم • سيعطيني فطرخلس ما
أشاء لقاء خبر عن هذه العاهرة :

الببغاء لن تفعل من أجل لوزة أكثر مما يفعل هو من أجـل
بغيّ مبحبحة • الفحش . الفحش • الحرب أبداً والفحش أبدا •
انهما الموضة دائما : ألا لفّهما شيطان ملتهب ، والى حيث القت !

(٥ ، ٢)

لنتصور نهاية مختلفة لـ « عطيل » ، فلا يقتل عطيل دزدمونة • وهو يعلم أن بامكانها ان تخونه ، ويعلم أيضا ان بامكانه أن يقتلها • فيتفق مع ياغو : اذا كان بامكان دزدمونة ان تخونه ، واذا كان بامكانه أن يقتنع بخياناتها ، واذا كان بأمكانه أن يقتلها ــ اذن فالعالم سافل ومنحط •ويصبح القتل غير ضروري • حسب المرء ان يدير له ظهره •

في المأساة يموت الابطال ، ولكن النظـام الخلقي يحفـظ ويَبقى • فموتهم يؤكد وجود المطلق ، في هذه المسرحية المذهلة ، لا طرويلس يموت ، ولا هو يقتل كريسيدا التي خانته • ليس ثمة تطهير • حتى موت هكتـور لانجده مأساويا تماما • في بطولته يدفع هكتور ثمن فعله النبيل ويموت محاطا برجال الاعداء ، من طعنات جمهور متبجح تجمع عليه • في موتـه أيضا ثمة مفارقة ساخرة •

الغروتسكية أقسى من المأساة • ثيرسيتيس محق فيما يقول • ولكن، ثم ماذا ؟ ثيرسيتيس نفسه حقير وسافل •

تيتانيا ورأس الحمار

فليعد الجميع ثانية الى أثينـا ولا
يفكروا في أحـداث هـذه الليلة إلاّ
كازعاجٍ عتيّ من حلُم ...
(حلم ليلة منتصف الصيف ، ١٦٤)

– ١ –

منذ زمن ليس بالقصير اكتشف علماء اللغة الاصل الشيطاني لاسـم « پَـكّ » Puck . فتبين أن پكّ من اسماء الشيطان . وكان يردّده البعض ارهابا للنساء والاطفال ، كما يرددون اسم الغول والانكوبوس . وشارحو شكسبير ، منذ زمن ليس بالقصير أيضا ، اشاروا الى الشبه بـين پك في « حلم ليلة منتصف الصيف » واريَيل في « العاصفة » ، والى مواقف معينة تتكرر ، بل وأبيات في الحوار تتكرر . كلاهمـا يضلّل المسافريـن والهائمين ، ويتحول الى يراعة ملتهبة تتألق على اوجه المستنقعات .

« أضلّل عابري الليل ، ضاحكا من أذاهم ... » .

(٢ ، ١)

كان هذا دائما من مشاغل الشياطين المحببة في التراث الشعبي . وپك وآرييل كرّسا همّهما له بمتعة كبيرة . آرييل يتحول الى سعلاة ، والى عفريت ، وهو الذي يعض كاليبان ، وينخره ويدغدغه فوق احتماله . ويقول جورج لامنغ : « آرييل مصدر الاخبار لبروسبيرو : انـه النمط الاعـلى للجاسوس والمخبر ، واذا ما تجسد ، فهو الشرطي السري الرهيب بعينه » .

لم يدخل شكسبير شخصيات وحشية كهذه الا ّ في اثنتين من مسرحياته، هما « حلم ليلة منتصف الصيف » و « العاصفة » . « الحلم » كوميديه ، و « العاصفة » اعتبرت ايضا ، لزمن طويل ، كوميدية . و « الحلم » تتنبأ « بالعاصفة » ، ولو انها في مقام نغمي آخر ، بالضبط كما تتنبأ « كما تهواه» بمأساة « الملك لير » . ويكاد المرء يشعر أحيانا ان شكسبير كتب ثلاث أو أربع مسرحيات وراح يكرر الثيمات نفسها في مقامات ومفاتيح مختلفة ، الى ان تخلىّ عن كل هارمونية في « الموسيقى المجسّدة » التي كتب بها « الملك لير » . لقد داهمت العاصفة لير ودفعته الى الجنون في غابة آردن نفسها التي ، قبل ذلك بمدة غير طويلة ، رأيناها في « كما تهواه » حيث وجدنا اميرا منفيا اخر . وأخاً منفيا آخر ، وزوجا من العشاق ، يوهسون انفسهم بأنهم سيلقون في الغابة الحرية والامن والسعادة . والامراء المنفيون يرافقهم المهرجون . أو بالاحرى يرافقهم المهرج الاوحد نفسه . تچستون (المهرّج) يعرف تماما أن الجو الشاعري المثالي في غابة آردن ليس الا وهما ، وان قسوة العالم لا منجاة منها ، وان علينا عاجلا أو آجلا أن «نعبر ذلك الليل البارد الذي سيحيلنا جميعا الى بهاليل ومجانين » . (الملك لير ، ٣ ، ٤) .

وشائج الصلة بين پك وآرييل مهمة اذا اردنا تفسيرا أدبيا « للحلم » و « العاصفة » . وهي تزداد أهمية اذا اردنا اخراجهما على المسرح . اذا كان آرييل ، « الروح الهوائي » ، شيطانا ، يصبح بروسبيرو وتجسيدا لفاوست . فهو كفاوست يتحكم بقوى الطبيعة ، وكفاوست ، يخسر في النهاية . هذا الادراك قد يساعد المرء على نفخ الحيوية دراميا في شخصية بروسبيرو ، الذي يكاد يبدو دائما بليدا على المسرح . وحينئذ لن يظهر آرييل ـ وهو الفكر ، والذكاء ، والشيطان ـ مرة اخرى كراقص باليه ، يلبس السراويل الضيقة مع جناحين شفافين ، ويطفو فوق الخشبة في كل اتجاه بمساعدة آليات المسرح .

غير أن فكرة پك يجب ان تتغير ، اذا اردنا له أن يمثل في شخصه شيئا من آرييل المستقبل • يجب حينئذ الا يكون مجرد قزم لعوب قادم من حكايات الجنيات الالمانية ، أو حتى عفريت شاعري gremlin على غرار الجن الرومانسي • وعندها فقط قد يتمكن المسرح من اظهار طبيعته المزدوجة : طبيعة الفتى الطيب روبن ، وطبيعة الشيطان المهدد هوبغوبلن « ذانك اللذان تسموّهما هوبغوبلن ، والحلو پك » ، ٢ ، ١) • الجنية الصغيرة تخافه ، وتريد تدجينه ، وتخاطبه بعبارات التودد والدلع • وفجأة يتخذ پك شكل ابليس •

اكون مرة حصانا ، وكلبا مرة اخرى ،
وخنزيرا مرة ، ودبا بلا رأس ، ومرة نارا •
وأصهل ، وانبح ، وأشخر ، وأهدر ، والتهب ،
كحصان ، وكلب ، وخنزير ، ودب ، ونارٍ ، مرة بعد اخرى •

(٣ ، ١)

عندما أخرجت « العاصفة » عام ١٩٦٣ في ستراتفورد اون آڤون ، جعل آرييل صبيا صامتا سيماؤه التركيز • ولم يبتسم قط • وعندما اخرجت عام ١٩٥٩ على مسرح الشعب ، في نوا هوتا ، كان لآرييل بديل double وفي اخراجها مؤخرا في ستراتفورد كان يرافقه اربعة بدلاء صامتين • فالشيطان يستطيع دائما تكثير نفسه • وكان كل بديل يلبس قناعا هو نسخة عن وجه آرييل الاصلي •

واذ خف عقلهم هكذا ، وضاعوا في رهيب مخاوفهم ،
جعلت أشياء الجماد تؤذيهم ،
والشوك والعليق ينتش عنهم ثيابهم •

ليس هذا كلام آرييل وهو يلاحق القتلة في جزيرة بروسبيرو • انه « الفتى الطيب روبن » وهو يطارد فرقة الرقص برئاسة كوينس ، وهي فرقة

لم تؤذ يوما أحدا • پك شيطان ، وبوسعه ان يكثر نفسه • ولنا بسهولة ان نتصوره وهو يمثل ، يرافقه بدلاء شياطين كأنهم انعكاساته في مرآة • وپك ، شأنه شأن آرييل ، سريع سرعة الفكر •

لأضعن حزاما حول الارض في أربعين دقيقة •

(حلم ، ٢ ، ١)

ولم يكن خطأ شكسبير كبيرا • فأول سبوتنيك روسي دار حـــول الارض في سبع واربعين دقيقة • بالنسبة الى پك ، كآرييل ، الزمان والمكان لا وجود لهما • انه فنان سريع التبديل ، خفيف الاصابع ، أشبه بهارلكوين من الـ « كوميديا دلا رتي » ، هارلكوين كذلك الــذي قدمه قبل ســنين مارتشيلو موريتي في « خادم السيدين » على « المسرح الصغير » في ميلانو • كان فيه شيء من حيوان ومن جني • قناعه الجلدي الاسود ، وفيـه فتحـات للعينين والفم ، جعل لوجهه تعبيرا قططيا وثعلبيا • ولكنه كان ، قبل كل شيء، شيطانا • يكثر نفسه ، مثنى وثلاث ، ويبــدو حرا من قوانــين الجاذبيــة • يتبدل ، وكالحشرة الخادرة يتحول ، ويستطيع ان يكون في اماكن عــدة في آن واحد • لكل شخصية عدد محدود من الايماءات • أما هارلكوين فيعرف الايماءات كلها • ان له ذكاء الشيطان •

ماذا ، أمسرحية قادمة ؟ سأكون مستمعا ،

ولربما ممثلا أيضا ، ان انا وجدت سببا •

(حلم ، ٣ ، ١)

ليس پك بالمهرج ، ولا هو حتى بالممثل • إنه هو الذي ، ويحرك آلية يسحب الشخصيات كلها بخيوط في يده • إنه يحرر الغرائز ويحرك آلية هذا العالم •ويسخر منها في آن معاً •إنه مدير المسرح والمخرج ، كما أن پك وآرييل هما مديرا المسرح والمخرجان ، الأول للمشاهد التي يبتدعها او يرون ، والثاني للمشاهد التي يبتدعها بروسبيرو •

لقد رش پك على عيون العشاق رحيق توتٍ برّي • متى سيقدم لنا المسرح پك وقد تمثل جنّي ، وشيطان ، وهارلكوين ، كلها متداخلة معاً ؟

— ٢ —

يقول آ • إل • راوز ، آخر من كتب سيرة شكسبير ، ان أول تمثيل لـ « حلم ليلة منتصف الصيف » جرى في القصر القديم لآل ساوثهامبتون في لندن ، عند ملتقى تشانسري لين بهوبورن • كان هذا بيتا فسيحا من النمط القوطي المتأخر ، فيه شرفات صغيرة وكبيرة على مستويات متباينة تحيط بفناء مربع يتصل بحديقة تصلح للتنزّه • من الصعب ان تتصور مشهدا أنسب من ذلك لما يجري من فعل في الـ « حلم » • انها ساعة متأخرة من الليل ، وقد انتهت الحفلة • شربت الانخاب كلها ، وكفّ الراقصون عن الرقص • وما زال الخدم يحملون المصابيح في الفناء • غير أن الحديقة المجاورة مظلمة • الازواج المتعانقة بحرارة تنساب على مهل من البوابة • الخمر الاسبانية ثقيلة • والعشاق قد بقوا في اماكنهم • مرّ أحدهم • الفتى يستيقظ • لا يرى الفتاة الراقدة بجانبه • لقد نسي كل شيء ، نسي حتى أنه غادر الرقص معها • هناك فتاة أخرى قريبة ، اذا مدّ ذراعه ، لمسها • يمدّ ذراعه ، يركض في اثرها • انه الان يكره بشدة تساوي شدة رغبته قبل ساعة •

سعيد مع هيرميا ؟ لا ، اني لنادم
على الدقائق المملة التي قضيت معها •
لا هيرميا بل هيلينا هي التي أحب •

(٢ ، ٢)

من ميّزات شكسبير فجاءة الحب • هناك سحر متبادل يتحقق عند

النظرة الاولى ، عند لمسة اليدين الاولى • يهوي الحب كالصقر : فيكف العالم عن الوجود ، ولا يرى المحبان الا الواحد الاخر • والحب في شكسبير يملأ الكيان كله بالرغبة والنشوة • أما في « الحلم » فكل ما يتبقى من عواطف الحب هذه هو فجاءة الرغبة :

ليساندر

كنت بلا ادراك عندما أقسمت لها •

هيلينا

ولا بك ادراك الان ، كما أرى ، أذ تتركها •

ليساندر

ديميتريوس يحبها ، ولا يحبّك •

ديميتريوس (مستيقظا)

يا هيلينا ! يا إلهة ، حورية ، يا ربة الكمال أنت !
حبيبتي ، بماذا أشبّه العينين منك ؟
البلور إزاءهما قطعة من طين !

(٣ ، ٢)

« الحلم » أشد مسرحيات شكسبير ايروسية • لن نجد في أية مأساة أو كوميدية اخرى له ، باستثناء « طرويلس وكريسيدا » ، ما نجد في « الحلم » من ايروسية وشبق يعبر عنهما بهذه الوحشية • والتقليدالمسرحي مع « الحلم » لا يطاق بوجه خاص ،كما كان لا يطاقأيام شكله الكلاسيكي، اذ يعج المسرح بعشاق مرتدين القمصان الاغريقية ، ازاء خلفيات منالسلالم المرمرية ، ويقال الشيء نفسه عن شكله الاخر الاوبرالي ، اذ يمتلىء الجو بالموصلين الشفاف المتطاير ، وراقصي الحبال • لقد مر زمن طويل والمسارح في كل مكان قانعة بتقديم « الحلم » وكأنها حكاية اطفال من حكاياتالاخوة غريم ، مزيلة عنها حدة الحوار ولذعه ، ووحشية المواقف •

ليســـــاندر

ابعدي عني يا هرةً ، يا شائكة ! انحلّي يا حُقارةً عني !
والا نفضتك عني كالافعى •

هيرميـــا

ما هذه الخشونة منك ؟ ما هذا التبدل
يا حبيبي الحلو ؟

ليســـاندر

حبيبك إ أغربي يا تتريةً سوداء ، أغربي !
عنّي بك يا دواء اكرهه ، يا شرابا امقته !

(٣ ، ٤)

وقد لاحظ المعلقون منذ زمن بعيد أن العشاق في رباعية الحب هذه لايكاد الواحد منهم يتميز عن الاخر • تختلف الفتاتان في الطول ولون الشعر فقط • ربما نجد في هيلينا وحدها صفة شخصية أو أثنتين تجعلاننا نستقصي أصلها في مسرحية سابقة ، في روزالاين بطلة « خاب مسعى الحب » ، ثـم نجدها لاحقا في روزالند بطلة « كما تهواه » • أما الفتيان فلا يختلفـــان الا بالاسم • والاربعة جميعا يفتقدون وضوح وفذاذة الكثير من شخصيات شكسبير الاخرى ، حتى في المسرحيات الباكرة •

العشاق قابلون للتبادل • ربما تقصد أن يقول ذلك ؟ كل ما يجري من فعل في هذه الليلة الحارة ، كل شيء يحدث في هذه الحفلة المخمورة ، مبني على قابلية ازواج المحبين للتبادل • ولديّ انطبـاع دائم بـأن شكسبير لا يترك شيئا للصدفة • پك يتجول في الحديقـة ويلقى ازواجـاً يتبادلـون شركاءهم مع بعضهم البعض • وپك هو الذي يبدي هذه الملاحظة :

« هذه هي المرأة ، ولكن هذا ليس هو الرجل » •

(٣ ، ٢)

هيلينا تحب ديميتريوس ، ديميتريوس يحب هيرميا ، هيرميا تحب ليساندر • وفيما بعد ، يلاحق ليساندر هيلينا ، وهيلينا تلاحق ديميتريوس . وديميتريوس يلاحق هيرميا • هذا العكس الآلي لمواضع الرغبة ، هذا التبادل في العشاق ، ليس مجرّد اساسٍ للحبكة • اذ يبدو لي ان تقليص الشخصيات الى شركاء حب هو أغرب مافي هذا الحلم القاسي ، ولعله الميزة الاكثر حداثة فيه • شريك الحب الان لا اسم له ولا وجه • الصدفة هي التي تتحكم في من يكون هو أو هي الاقرب • وكما في بعض مسرحيات جان جينيه ، ليس هناك أشخاص واضحون بلا غموض : انما هناك مواقف• كل شيء ثنائي الاحتمال ، يحمل النقيضين :

هيرميـــا

لماذا ؟ يا ويلي ! ما الخبر ، يا حبيبي ؟
ألست انا هيرميا ؟ الست انت ليساندر ؟
وأنا الان جميلة كما كنت قبل قليل •

(٣ ، ٢)

هيرميا مخطئة • لان الواقع هو انه ليست هناك هيرميا ، كما أنه ليس هناك ليساندر • أو بالاحرى ، هناك اثنتان مختلفتان من هيرميا ، كما ان هناك اثنين مختلفين من ليساندر : هيرميا التي نامت مع ليساندر ، وهيرميا التي لا يريد ليساندر ان ينام معها • ليساندر الذي ينام مع هيرميا، وليساندر الذي يهرب من هيرميا •

مثّلت « حلم ليلة منتصف الصيف » أول مرة كمسرحيةٍ من مسرحيات « المناسبة » ، كجزء من احتفالات زفاف احدى السيدات اللامعات • والارجح أنه كان زفاف والدة ايرل اوف ساوثهامبتون المشهورة • واذا صح ذلك ، فلا بد ان الايرل الشاب ساهم في تهيئة حفلة التمثيل ، ولربما مثّل فيها مع لفيف من المعجبين به • أصدقاؤه ، محبوه ومحبّاته ، كل تلك الحلقة

الرائعة التي ، قبل بضع سنوات . كان شكسبير قد وجد نفسه فيها مع كريستوفر مارلو ــ لاريب أنهم جميعا جاؤا لحضور زفاف والدته .ولكنت أتمنى لو أن « سمراء » السونتات أيضا حضرت العرض مع أول مشاهدي هذه المسرحية .

انى لارجو ان أرى صبيا لقيطا تابعا أمينا لي . (حلم ، ٢ ، ١)

لئن تكن « خاب مسعى الحب » ــ وهي كوميدية شفافة عن شباب صمموا العيش بدون نساء ــ تعتبر عن حق مسرحية لها معانيها الباطنية للمريدين ، فان هذا يصح جدا على « الحلم » . كان المسرح والقاعة مليئين بأناس يعرف بعضهم بعضا . وكل اشارة ضمنية تجد حلها في الحال . الحسان يضحكون من وراء مراوحهن ،والرجال متراصّون ، والهوموجنسيون يتضاحكون .

« أعطني ذلك الصبي ، فأذهب معك » .

(٢ ، ١)

شكسبير لا يرينا الصبي الذي سرقته تيتانيا من الملك الهندي ، كيداً بأوبيرون . ولكنه يذكره عدة مرات ويؤكد عليه . الصبي ليس ضروريا للحبكة ، وبوسع المرء ان يخترع مئة سبب آخر للنزاع بين لزوجين الملكيين. يبدو ان ادخال الصبي كان ضروريا لشكسبير لاغراض أخرى ، غير درامية . والمقلق ليس فقط ذلك الصبي الشرقي . فتصرف الشخصيات كلها ، بما فيها العوامّ ، والامراء والملك والملكة . تصّرفٌ اباحي :

... الأَمَزونيّة الناهدة ،

والخليلة ذات النعل الرفيع والعاشق المحارب .

(٢ ، ١)

ملكة الامزونيات الاغريقية غدت منذ أيام قلائل خليلة ملك الجن . في حين ان ثيسيوس قد انتهى للتو من علاقته مع تيتانيا • حقائق كهذه لا أثر لها في الحبكة ، ولا شيء ينجم عنها • بل انها تغيّم بعض الشيء صورة الفضيلة التي يرسمها شكسبير للخطيبين في الفصلين الاول والخامس• ولكن هذه التفاصيل ، ولا ريب ، تمثل اشارات الى احداث وأناس معاصرين •

لا أحسب ان بالامكان فك رموز الاشارات التي تحويها هذه المسرحية، ولا هو بالامر الجوهري • ولا أحسب ، كذلك ، ان من الاهمية بمكان أن نكتشف من هما الزوجان اللذان من أجل عرسهما اقتبس شكسبير المسرحية وأنهاها على عجل • أما الضروري فهو أن يعرف الممثل والمصمم والمخرج ان « حلم ليلة منتصف الصيف » كانت مسرحية معاصرة عن الحب• وكلمتا « معاصرة » و « حب » لهما مغزاهما هنا • وكانت هذه المسرحية ، اضافة الى ذلك ، مسرحية صادقة . ووحشية ، وعنيفة ، الى حد كبير • واذ جاءت بعد « روميو وجولييت » ، فقد كانت أشبه « بموجة جديدة » في مسرح ذلك العصر •

أجنحة الجنيات والقمصان الاغريقية انما هي أزياء ، ليس الا • وهي ليست شاعرية ، بل ازياء كرنفالية • ما أيسر ما تتخيل متعة الجميع في زفاف الكونتسة اللامعة ، والدة ايرل اوف ساوثها مبتون ، أو أي زفاف اخر في روعته اذ تتقدم حفلة الرقص بأزياء بديعة تتصل بأحدث التقليعات • ففي القصور الايطالية ، وبعد ذلك في القصور الانكليزية حتى ردة الفعل البيوريتانية ، كانت حفلات الرقص القناعية من أحب وسائل المتعة ، ويطلقون عليها اسم « القناعيات الارتجالية » •

غير أن الغرف كلها فارغة الان • والفارس الرائع الذي ارتدى ملابس ملك جن الشمال او بيرون ، ومعه حاشية من الصبية بمعاطف جلدية خشنة

وقبعات فرائية تنبثق عنها قرون الوعول . قد غادروا المكان • ذهبوا لكي يستأنفوا الشرب في حانة على الضفة الاخرى من التيمز • وقد سبقهم في مغادرة المكان الصبية والصبايا من لابسي القمصان الاغريقية • وكان اخر من انصرف تيتانيا ، التي أثارت أقراطها المصنوعة من لآليء وردية اعجاب الجميع • حملة المطارح انصرفوا ، والمشاعل اطفئت • وفي الصباح الباكر ، وقد انتعش رب الدار بنومة قصيرة ، يخرج الى الحديقة ، فيرى على العشب الاخضر ازواج العشاق ملتفين على بعضهم ، نائمين :

صباح الخير ، يا صحب ! عيد مار فالنتين انقضى •
أتبدأ عصافير الغاب هذه بالتزاوج الان ؟

(٤ ، ١)

وكانت هيرميا أول من نهض ، ولو انها كانت آخر من نام • ليلة جنونية كانت لها تلك الليلة • مرتين بدلت عشاقها ، وهي الان منهكة تكاد تعيا عن الوقوف على قدميها •

ما تعبت قط كذا ، ما أسيت قط كذا ،
مرقّطة بالندى ، بالشوك ممزّقة ،
وما بوسعي مزيد من زحف ، أو مزيد من حركة •

(٣ ، ٢)

انها خجلى • وهي لا تدرك بعد ان النهار قد طلع ، وما زالت في شيء من غمرة الليل • لقد اسرفت في الشرب •

أحسب اني أرى الاشياء بعين حولاء
حين يبدو كل شيء مزدوجا •

(٤ ، ١)

مشهد يقظة العشاق في الصباح ، بأكمله ، يعجّ بذلك الشعر الوحشي المر الذي ، اذا تقولب الاخراج ، قضي عليه •

— ٣ —

كنايات الحب ، والشبق ، والجنس في « حلم ليلة منتصف الصيف » تمرّ ببعض التحولات الجوهرية . فهي في البداية تقليدية صرف : سيف وجرح ، وردة ومطر ، قوس كيوبيد والسهم الذهبي . ويتعارض نوعان من الصور الشعرية في مونولوغ هيلينا الذي يأتي « تقفيلة » للمشهدالاول من الفصل الاول . وهو مونولوغ فوق طاقتها الفكرية ويميزها لوقت ما عن فعل المسرحية . انه في الواقع مونولوغ المؤلف ، اشبه « بأغنية » بريشتيه ، يعلن فيه ، لاول مرة ، ثيمة « الحلم » الفلسفية . أما الموضوع فهو ايروس وثناتوس — الحب والموت .

ما انحط من أشياء وحَقُرَ غيرَ حاوٍ أي قدْر ،
للحب أن يحوّله شكلاً وقيمة .
فالحب بالروح ، لا بالعينين ، يرَى
ولذا يُصوَّر كيوبيدُ المجنَّحُ أعمى .

البيتان الاخيران يصعب تفسيرهما ، وغموضهما مقلق . الصور هنا تماثل معادلات الافلاطونيين الجدد الفلورنسيين ، ولا سيما مارسيليو فيتشيني وپيكو ديلا ميراندولا . فقد طوروا فكرة غريبة عن ايروس مبنية على العقيدة الاورفيّة . وقد اشتهر بوجه خاص ضديد عبرّ عنه ميراندولا في كتاباته : « الحب أعمى ، لانه فوق الفكر » . والعمى يؤدي الى تحقيق الذات والنشوة . وكتاب « المأدبة » لافلاطون كان أحد الكتب المحببة للافلاطونيين الجدد الاليزبيثيين ، يفهمونه صوفيا او تجسيديا . ولكن الافلاطونية الجديدة ، كما كانت تمارسها حلقة ساوثها مبتون ، كان لها مذاق ابيقوري متميز ، مقتدية في ذلك بالفلورنسيين .

« الروح » mind في هذا السياق ، فيما يبدو ، تعني الخيال

والرغبة • ومن عادة شكسبير ان يتخلى عن القوالب الجاهزة ، أو ينفذ من خلالها • فالجدلية الافلاطونية الجديدة من أن الحب يولد عن طريق الجمال وينتهي الى اللذة الشهوية ، يستبدلها شكسبير بجدلية يكون فيها إله الحب هو ايروس القبح ،الذي يولد عن طريق الرغبة (الشهوة) وينتهي الى الحماقة •

كيوبيد ، هذا الصبي الذي يرشق السهام معصوب العينين ، يستحضر في هذا المونولوغ ، ولكن لبرهة وجيزة فقط ، لان الصور الشعرية هنا كثيرة التجريد ، وتدخل في نطاق من المعاني مغاير تماما :

جناحان ، بلا عينين ، يرمزان الى عجلة طائشة •••

(١ ، ١)

وهكذا فان كيوبيد المعصوب العينين يتحول في مونولوغ هيلينا الى قوة دافعة عشواء هي الغريزة مجنحة •

« جناحان بلا عينين في عجلة محمومة » يقول شوبنهار : مستعيرا الصورة ولا ريب من « الحلم » • ولكن اجنحة الرغبة العشواء هي أيضا فراشة • وشكسبير ، ابتداء من مونولوغ هيلينا ، يزيد من اقحام رموز الشبق الحيواني • ويفعل ذلك بتماسك وعناد ، وبضرب من الهوس • والتغيرات في الصور في هذه الحالة انما هي تعبير ظاهري لانصراف عنيف عن الاستمثال البتراركي للحب •

هذا العبور من خلال الحيوانية هو الذي يبدو لنا أنه حلم ليلة منتصف الصيف ، أو ان هذه الناحية من « الحلم » على الاقل هي الاكثر حداثة وكشفا • هذه هي الثيمة الرئيسية التي تربط معا الحبكات المنفصلة الثلاث التي تجري متوازية في المسرحية • وتيتانيا وبوطوم سيعبران كلاهما من خلال الشهوانية الحيوانية ، بمعنى حرفي ، بل بصري • ولكن حتى رباعيةالعشاق تلج هذه المنطقة المظلمة ـ منطقة المضاجعة الحيوانية •

هيلينــــا

أنا كلبتك ، يا ديميتريوس ،
وكلما ضربتني ، أقبلت عليك :
عاملني ككلبة لك ، احتقرني ، اضربني ...

(٢ ، ١)

هل من مكانة التمسها في حبّك أحطّ
من أن تعاملني ككلبك ؟

(٢ ، ١)

كثيرا ما تصور الكلاب مشدودة بسيور قصيرة ، وهي تتوثب للمطاردة، أو تبصبص على اسيادها ، في السجاجيد المعلقة الفلمنكية التي تمثل مشاهـد الصيد . وقد كانت هذه زينة شائعة على جدران القصور الملكية والاميرية. أما هنا فالفتاة تدعو نفسها كلبة تبصبص على سيدها . انها كنايات وحشية، تكاد تكون مازوكية .

ولنتمعن قليلا في هذه الصور الحيوانية التي يستثيرهـا شكسبير في « الحلم » . كان من نتائج التقليد الرومانسي ، الذي حافظت عليه ، لســوء الحظ ، موسيقى مندلسون في المسرح ، ان بقيت الغابة في « الحلم » حتى اليوم نسخة اخرى عن أركاديا ، الجنة الارضية . ولكن واقع الامر هو ان هذه الغابة مسكونة بالشياطين والافاعي ، حيث تجد الساحرات بيسر كـل ما يبغينه للقيام بممارساتهن الجهنمية .

يا أفاعي مرقّطة بلسانٍ مزدوج ،
يا قنافذ شائكة ، لا تظهري .
يا سمادل ، يا ديدان العمى ، كفيّ عن الاذى ،
ولا تقربي من ملكة الجن حبيبتنا .

تضطجع تيتانيا لتنام في حقل أخضر بين الزعتر البري ، وفم السمكة واوراد المسك ، بين البنفسج والنسرين . إلاّ أن الترنيمة التي تترنم بها الجنيات في حاشيتها تدعو الى شيء من الفزع . فبعد ما تذكره من المخلوقات الواردة أعلاه ، تستمر في تعدادها وتذكر العناكب السامة ، والخنافس السوداء ، والديدان ، والحلزون . ترنيمة كهذه لا تتنبأ بأحلام هانئة ...

هذه الحيوانات في « الحلم » لا ترد بمحض الصدفة . فجلد الافعى ، والعناكب المسحوقة ، وغضاريف الخفاش ، نجدها تذكر في كتب الوصفات القروسطية أو النهضوية كعقاقير للشفاء من العنّة ، ولمعالجة بعض امراض النساء . وكلها مخلوقات لزجة ، شَعْراء ، مخاطية ، لا تطيب للمس وتثير عادة أعنف الاشمئزاز . وهو الاشمئزاز الذي تصفه كتب التحليل النفسي بالعصاب الجنسي . فالافاعي ، والعناكب ، والحلزون والخفافيش هي من الحيوانات الشائعة في نظرية فرويد عن الاحلام . واوبيرون يأمر پك بان ينوّم العشاق ذلك الضرب من النوم حين يقول :

... إقْتَدْهُم هكذا
الى ان يزحف على جباههم النوم
مزيف الموت ، بسيقان الرصاص وأجنحة الخفافيش .

(٣ ، ٢)

تُدعى جنيّات تيتانيا للمثول بين يديها : زهر البزالية ، نسيج العنكبوت ، فراشة ، بزرة الخردل ... وحاشية تيتانيا تمثل في المسرح كجنيات لهن أجنحة يتقافزن وينطنطن في الهواء ، أو كمجموعة من اقزام المانية ترقص الباليه . هذا اللون من التأويل البصري شديد الايحاء ، بحيث ان الدارسين أنفسهم يجدون من الصعب التخلص منه . ولكن ما على المرء الاّ أن يتأمل في اختيار هذه الاسماء ليدرك انها تنتمي جميعا الى صيدلية الحب عند الساحرات .

اني أتخيل بلاط تيتانيا مؤلفا من شيوخ وعجائز دُرد ، أوصالهم ترجف وافواههم تريّل ، ويتضاحكون شامتين اذ يحضرون وحشا لفراش سيدتهم •

واول ما تراه حين تستيقظ ،
أسدا كان ام دبا ، ذئبا أم ثورا ،
قردا شكسا أم سعدانا حركا ،
فلتلاحقه بروح العشق والهوى •

(٢ ، ١)

ويعلن اوبيرون على رؤوس الاشهاد أن تيتانيا ، عقابا لها ، ستنام مع حيوان • واختيار هذه الحيوانات يلفت النظر مرة اخرى بتميّزه ، ولا سيما في تهديدات اوبيرون اللاحقة •

نمراً كان أم هرا ، ولو كان دبا ،
فهدا كان أم خنزيرا شائك الشعر •••

(٢ ، ٢)

هذه الحيوانات كلها تمثل غزارة القدرة الجنسية ، وبعضها يلعب دورا مهما في علم الشياطين الجنسي • يُحوَّل بوطوم أخيرا الى حمار • ولكن الحمار في هذه الليلة الكابوسية ، لا يرمز الى الغباء • فقد كان منذ القدم حتى عصر النهضة تُعزى اليه أعظم قدرة جنسية ، ويعتبر من بين الدواب جميعها صاحب أطول وأصلب قضيب •

وأنا أتخيل تيتانيا مديدة القامة ، شقراء ، سطحاء ، طويلة الذراعين والساقين ، أشبه بالفتيات الاسكندنافيات البيضاوات التي كنت اراهن في شارع هارب أو هاشيت بباريس ، وقد تشبثت كل منهن بزنجي رصاصي الوجه أو اسوده ، فيكاد لا يتميز عن الليل •

انك حكيم بقدر ما أنت جميل •

(٣ ، ١)

هذا ما تقوله تيتانيا لبوطوم وقد تحول الى حمار • والمشاهد بينهما كثيرا ما تمثل في المسرح بحيث تثير الضحك • ولكن يخيل الي أنه اذا كان ثمة من فكاهة في هذا المشهد ، فهو الضرب الانكليزي من الفكاهة ، تلك « الفكاهة السوداء » ، القاسية البرازية ، كما هي في الاغلب في كتابات جوناثان سويفت •

تيتانيا الهيفاء ، الرقيقة ، الغنائية ، تتوق الى حب حيواني • پك واوبيرون يدعوان بوطوم المتحول بالوحش • وتيتانيا العذبة الرقيقة تجر الوحش جرا الى الفراش • هذا هو العاشق الذي صبت اليه وحلمت به ، غير انها رفضت الاعتراف بذلك ولو لنفسها ! النوم يحررها من قيود الكبت • والحمار الوحشي تغتصبه تيتانيا الشاعرية ، وهي ما زالت تثرثر عن الاوراد والازهار :

تيتانيا

أحسب أن البدر يرنو بعين مغرورقة ،
واذا بكى ، بكت كل زهيرة
ترثي عفة مفروضة عليها •
أعقدوا لسان حبيبي ، صامتا أحضروه •

(٣ ، ١)

من دون أشخاص المسرحية جميعا تيتانيا تتوغل في منطقة الجنس المظلمة حيث لم يبق جمال أو قبح ، وحيث الافتتان والتحرر فقط • فيختام المشهد الاول من « الحلم » كانت تيتانيا قد تنبأت بقولها :

ما انحطّ من اشياءٍ وحَقُر ، غير حاو أي قَدْر ،
للحب ان يحوّله شكلا وقيمة •

(١ ، ١)

فالمشاهد الغرامية بين تيتانيا والحمار يجب ان تبـــدو حقيقية وغير حقيقية ، فاتنة ومقززة ، في وقت واحد • يجب ان تثير النشوة والاشمئزاز، الفزع والكراهية ، وتبدو غريبة ومخيفة في آن معا •

تعال اجلس في حوض الازهار هذا
وأنا أمسّد خدّيك الكيّسين ،
وأعلقّ أوراد المسك برأسك الاملس الناعم ،
وأقبل اذنيك الكبيرتين الجميلتين ، يا أحلى فرحتي •
(٤ ، ١)

لقد صوّر الرسام شاغال تيتانيا وهي تداعب الحمار • والحمــار في صورته حزين ، ابيض ، وَدود • أما انا فأرى ان تيتانيا الشكسبيرية اذ تداعب الوحش ذا رأس الحمار ، أقرب الى رؤى الرســام بوش الراعبـة وخيالات السرياليين • وأرى ايضا ان المسرح الحديث ، وهو الذي مــرّ بشاعرية السريالية واللامعقول ، كمــا مرّ بشــعر جــان جينيه الوحشــي ، بوسعه ان يصور هذا المشهد عـلى حقيقته لاول مرة • واختيــار الــوحي البصري ذو أهمية خاصة بهذا الصدد • ولعل غويا ، من بين الرسامين جميعا، هو الوحيد الذي اخترقت فنتزياته منطقة البهيمية المظلمة أبعد مما اخترقت فنتزيــات شكسبير • والصــور التي ببــالي هي الـ « كابريشوس » (« التقلبات ») •

— ٤ —

كل الرجال دميمون ، في شبه الفئران أو الارانب ، أقزام أو أحدبون• انهم يراقبون ، أو بالاحرى يشمشمون ، فتيات طويلات القامة ، لكل شالها الاسود ملقى على كتفيها • فساتينهن عالية الخصور ، ولكنها طويلة مرسلة الى كواحلهن • احيانا ترفع الفتيات فساتينهن ليعدّلن جواربهن أو أربطتها،

ولكنهن حتى في تلك الايماءة السوقية يبقين داخليا غائبـات • وهن في الاغلب يجلسن متصلبات في كراس عالية مستوحدات أنوفـات • وهن ، كأنهن في معرض ، يعرضن انفسهن ومفاتنهن : يشددن أربطـة جواربهـن السوداء ، ويبرزن اردافهن ، ويكشفن عن نهودهن من تحت قمصانهـن الضيقة • ورجال مشوهون بأنوف كبيرة مفلطحة يحومون حول سيقانهن ومؤخراتهن • عاهرات يرتدين الماتيلا" السوداء ، وشعورهن بديعةالتسريح غرزت فيها أمشاط من صدف السلحفاة ، يجلسن هناك غريقات في افكارهن، ويرسلن نظرات الكبرياء أمامهن من وراء مراوحهن السوداء • وقربهـن تجلس أو تتمشى العجائز ، وهن يلبسن الشال الاسود نفسـه ، ويتزيـن بالامشاط نفسها • والشمطاوات د"رد" ، ولعل هـذا هـو السبب في أن افواههن مفتوحة عريضة بأبتسامة صامتة • بين العاهرات والشمطاوات شبه عجيب • وعند تفحص هذه الرسوم يدرك المرء ان هذا الشبه ليس من قبيل الصدفة ، وأن غويا ، عامدا وواجدا بذلك متعة خاصة ، يجعل نفس الوجوه للصبايا الرائعات ، وللشمطاوات الكريهات • كل ما في تقاطيع هؤلاءالفتيات المتغطرسات من ملامح منفرّة يتكشـف صريحـا بتمامه عندمـا يتكرر في الشيخوخة • وعندئذ فقط تصبح تلك الملامح بهيمية ، سوقية ، قبيحة • والرسوم قد رسمها غويا كلها بنفس الخط الناعم الذي يجعل حتى النقـاط السوداء تبدو رصاصية ، فأريّة • لان الواقع هـو ان الرجـال والعجائز الشمطاوات ليسوا وحدهم أشبه بالجرذان ، بل ان جميع هؤلاء الفتيـات الشابات ، أنوفات ودونما حراك ، يشبهن الجرذان أيضا ، وقد جمعن بـين نظرة التعالي ونظرة العهر ، بين الجسد الشبق والجسد الغائب ، كلهـا معا •

النسـاء رفيعات طويلات ، والرجال قميئون ويبدون كأنهم لايستطيعون الا" مراقبة وشمشمة النساء ، كأن عليهم ان يقفوا على رؤوس اصابعهـم لبتمكنوا من النظر في وجوههن • اكاد أجزم ان غويا هـو الـذي ألهـم

تخطيطات برونوشولتز • وانا ما زلت اذكرها : رجال سود ، صغار القامة ، برؤوس كبيرة كرؤوس أطفال مشوّهين ، يتطلعّون بحرارة الى اقدام نساء عملاقات أو اخفافهن • وفي رسوم شولتز نفس الخط الناعم ونفس الرصاصية الفأرية التي في رسوم غويا • فهؤلاء الرجال الضخام الرؤوس ، بقبعاتهم السوداء ومعاطفهم الفائضة على أجسامهم ، مشوهون ، أحدبون ، كسحاء ، ولكنهم مثارون جنسيا حتى القذف بخف صغير يقع عن قدم امرأة عملاقة — انهم فئران •

نودوس كايران : شجرة صغيرة ضامرة عليها دجاجات بشرية بقبعات سوداء ثلاثية الزوايا • دجاجات — بغايا شبيهات بالطيور ، باجنحة صغيرة ، يبرزن نهودهن المستديرة ويقفزن رقصا على سيقان دَجاجية رفيعة • ديوك غير رشيقة ، ترفع أعرافها ، راقصة بشكل مُزْر على سيقان رفيعة صغيرة مماثلة ، تقفز عليها • في حين جثمت دجاجات — بغايا اخرى وديوك بوجوه شائخة غضينة منفرة على الشجرة الصغيرة الضامرة •

وفي الاسفل ثلاث نساء : شابتان كلتاهما بنهدين بارزين من القميص ، وتنورة فضفاضة ، وامرأة عجوز ، طوت يديها كأنها تصلي ، تشبه الطير رغم ان لها بوزا مكان الانف والذقن • الشابتان ، وهما ترفرفان مثارتين ، تدفعان مخرزا في ردفي ديك ، له رأس شائخ ورقبة طويلة • احداهما تمسكه من جناحيه . والاخرى تمسك بالمخرز في مؤخرته • العجوز تصلي ، والفتاتان تضحكان ، وضحكهما من نوع جنسي ، يشوه وجهيهما ، ويجعل لهما ، كما في الصور الاخرى ، التكشيرة السوقية ذاتها •

يافان دسپلومادوس : اربع نساء ، فتاتان وعجوزان ، يضربن بالمكانس ويطردن رجالا قميئين كالطيور ، لهم سيقان الدجاج ووجوه الحُدْب الحزينة • مرة اخرى نجد في هؤلاء العواهر لابسات المانتيلا ، نفس الألق الشرير في العينين ، نفس الابتسامة الرذيلية ، وشيئا تنبؤيا من التشويه القادم في الافواه الفاغرة والخدود الوارمة •

الحمير : قطعان من الحمير • يلبس كل منها طاقية النــوم ، قبيحـــا ، لا يوحي بأية طيبة ، منتفخا ، مغرورا • وهي تعلم الالف باء جحشا فـــاغر الشدقين • غباؤها انساني لا حماري • وهناك حمار كبير ، عارٍ ، أشعر الحوافر ، بادي الهناءة والرضا عن نفسه ، جالس مرتاحا في كرسي كبير • وهناك قرد كثيف الشعر ، أو لعله انسان برأس قرد ، يعزف على الماندولين ، بينما اختبأ خادمان وراء الكرسي يضحكان ويصفقان • وحمار حسن الطلعة، يرتدي معطفا واسعا وبنطلونا طويلا ، تبدو الحوافر من أسفله ، يقرأ كتابا عن الحمير • وحمار ــ طبيب ، ناعم الوجه ، يجس نبض مريض • وحمار عجيب ، ابيض ، هاديء ، فاهم ، يقف امام سبورة كبيرة عليها قرد أشعر يرسم شيئاً • وهناك قرويون متعبون ، منحنون ، يحملــون على اكتافهــم حميراً ضخمة ، ثقيلة ، قبيحة ، ولكن القرويين ايضـــا قبيحون ، دميـــون • بل هم أقبح من الحمير التي يحملونها • وعاهرة مديدة القوام ، سيماؤها ــ كما هي الحال دائما في تخطيطات غويا ــ تنبيء عن الازدراء والغياب ، تمتطي حمارا أسود كبير البوز • فخذاها عاريان ، وفي شعرها انغرس مشط أسود كبير •

غويا ، أو الشبق البهيمي • كل شيء هنا أشعر ، كل شيء جزء من الليل ذاته • كل شيء يتصل بالعصر ، واللمس ، والمص ، والغرز • الخفافيش بطون الرجال أو النساء وأعضاؤهم التناسلية ، ولها أحيانا صدور العجائز المتهدلة • وهي تقذف نفسها على فتيات نافرات الارداف ، وتحوم حــول عجائز دُرْد ، بأنوف أكلها الزهري • خفافيش انثوية ، لكل منها بـــوز ثعلبي واعضاء نسائية كثيفة الشعر ، تتطاير فوق رأس فتى نائم • في الجزء الثاني من هذا المسلسل ، يغدو كل شيء أكثر بهيمية، وشَعْراً ، وكابوسية• وكثيرا ما تصعب تسمية هذه الكائنـــات التي هي نصف انســـانية ، نصف حيوانية ، قططية ، جرذية ، ثعلبية • وفي الرسوم الاخيرة تصبح الخفافيش

هوسا : وهي تتحول الى مصاصات لدماء الرجال والنساء ، وتطير فاغـرة الافواه دوما • لها رؤوس البلهاء ، أو تزحف على سيقان صغيرة ، رفيعة ، شـعراء •

ان الحيوانات في الصور الاولى من المسلسل تبقى رموزا للغبـاء ، والحيلة . والاكراه ، والفحش ، كما في بعض كتابات القرون الوسطى واوائل النهضة • ولكن الحيوانات تدريجيا تصبح مسـتقلة عن هـذه الرمزيـة الاجمالية . فتكف عن الرمز للاناس ، وتغدو تنويعات حيوانية على الشـكل الانساني • ويكتشف غويا المنطقة المظلمة حيث الاشكال جميعها ـ الحمارية، والثيرانية ، والغنمية ، والجرذية . والخفاشية ، والفأرية ، والقططية ، الذكر منها والانثى ، الفتي والشيخ ـ ينغذ بعضها ببعض ويعدو بعضها بعضـا بالشعر . والبوز ، والخشم ، والاذان النافرة ، والفتحات السوداء للاعضاء الانثوية . والافواه الدرداء • وآحيانا فقط ، بين هؤلاء الخفافيش الاناث والذكور . التي لها شوارب القطط وأبواز الثعالب والبطون العارية ، تظهر العواهر الشهوانيات ، الغائبات ، والمزدريات ، بالمانتيلا" السوداء ، والشعر البارع التسريح والتنانير السوداء الضافية •

احداهن ترقص • رفعت ساقها بالجورب الاسود عاليا ، وأمسـكت بيديها فوق رأسها • عيناها مغمضتان . فلا ترى الخفافيش التي تشمشمها• خفاش منها ، له رأس قط عجوز أصلع . يمسك بشعرها • واخر ، له رأس ضخم منخفض كرأس قزم ،ينظر تحت تنورتها السوداء • والفتاة ترقص • وخفاش ثالث . له بطن عار ، وأعضاء ذكر مكشوفة ، ورأس قط جائع يوحي بالجنس . قد حط على نهدّيها • والفتاة لا تدافـع عن نفسـها ، ولا ترى الخفافيش • انها ترقص لها •

تيتانيا عانقت رأس الحمار . وهي تتابع حوافره الشعراء بأناملها •

وهي بيضاء بياضا متميزا • لقد القت بشالها على العشب ، وأخرجت مشط صدفة السلحفاة من تسريحتها البديعة ، وأسبلت شعرها • وحوافر الحمار تلتف عليها بقوة متزايدة ، ورأسه على نهديها • ورأس الحمار ثقيل وآشعر •

لانها أحاطت صدغيه الاشعرين
بتويج من الازهار العاطرة الندية •

(٤ ، ١)

وقد أغمضت تيتانيا عينيها • انها تحلم بالبهيمية الخالصة •

— ٥ —

الليل يدنو من آخره ، والفجر في انبثاق • لقد عبر العشاق المنطقة المظلمة الى الحب الحيواني • ولسوف يغني پك اغنية ساخرة في ختام الفصل الثالث • وهي في الوقت نفسه قفلة موسيقية ، « اغنية » تلخص تجارب هذه الليلة •

سيحظى جاك بجيل ،
وما من شيء الا وفي خير ،
سيحظى الرجل بفرسه من جديد ،
ويكون كل شيء على ما يرام •

(٣ ، ٢)

تستيقظ تيتانيا وترى جلفا يلبس رأس حمار بجانبها • نامت معه تلك الليلة ، ولكن النهار الان يملأ الدنيا • وهي لا تذكر أنها اشتهته قط • لا تذكر شيئا • لا تريد ان تذكر شيئا •

تيتانيا

اوبيرون عزيزي ! يا للرؤى التي رأيتها !
حسبت أن حمارا يعشقني •

اوبيرون

هناك يرقد حبيبك .

تيتانيـا

كيف حدثت هذه الاحداث ؟

آه ، ان عيني لتبغضان الآن وجهه !

(٤ ، ١)

كلهم في الصباح خجلون من أنفسهم : ديميتريوس وهيرميا ، ليساندر وهيلينا . وحتى بوطوم . حتى هو نراه لايريد ان يعترف بما حلم :

حسبت أنني ـ لا أحد يعرف ماذا . حسبت أنني .

(وحسبت أنه كان لدي ـ ولكنه مغفل مرقع) .

من يستعد للقول ما الذي حسبت انه كان لدي .

(٤ ، ١)

في التضاد العنيف بين جنون الشبق المطلق في الليل ورقابة وضح النهار التي تأمر بنسيان كل شيء ، يبدو ان شكسبير كان سابقا لعصره .

انما نحن مادة

كالتي تصنع الاحلام منها ...

(العاصفة ، ٤ ، ١)

ليس وحده آرييل تجريدا لـ « پك » مع اضافة وجه متأمل حزين. فالثيمة الفلسفية التي في « الحلـم » ستتكرر في « العاصفـة » ، التي هي ولا ريب مسرحية أنضج من سابقتها . بيد أن الاجوبة التي يعطيها شكسبير في « حلم ليلة منتصف الصيف » تبدو أقل غموضا ، بل وربما اكثر مادية، وأقل مرارة .

المجنون ، والعاشق ، والشاعر ، كلهم بالخيال عارمون .

(٥ ، ١)

دام الجنون طوال الليلة الحزيرانية . والعشاق يخجلون من تلـك

الليلة ولا يريدون الكلام عنها ، كما لايريد الواحد منا الكلام عن الاحلام المزعجة • ولكن تلك الليلة حررتهم من ذواتهم • فكانوا أنفسهم الحقيقية في أحلامهم •

أيها النوم الذي تغمض حينا عين الاسى ،
ألا اختلسني ولو برهة من عشرتي •••

(٣ ، ٢)

الغابة في شكسبير تمثل الطبيعة دائما • والهروب الى غابة آردن هو هروب من العالم القاسي حيث الطريق الى التاج يمر من خلال القتل ، والاخ ينهب ميراث أخيه ، والاب يطلب موت ابنته اذا اختارت لها زوجا ضد ارادته • ولكن الغابة ليست وحدها هي الطبيعة • غرائزنا أيضا هي الطبيعة• وهي مجنونة جنون العالم بالذات •

للعشاق والمجانين أدمغة في فوران عجيب •

(٥ ، ١)

ولسوف يعود موضوع الحب ثانية في مأساة بيرامس وثسبة القديمة التي ستمثلها في نهاية المسرحية فرقة الاستاذ كوينس • العاشقان هنا يفصل بينهما جدار ، فلا يستطيع أحدهما لمس الاخر ، ويرى كلاهما الاخر من خلال شق في الجدار • لن يجتمعا ابدا معا • يأتي أسد جائع الى مكان الموعد ، فتهرب ثسبة مذعورة • ويجد بيرامس رداءها الملطخ بالدم فيطعن نفسه • وتعود ثسبة ، وتلقى جسد بيرامس الصريع ، فتطعن نفسها بالخنجر نفسه • العالم قاس على العشاق الاوفياء •

العالم مجنون والحب مجنون • وفي هذا الجنون الشامل للطبيعة والتاريخ ، ما أقصر لحظات السعادة :

سريعة كالظل ، وجيزة كأي حلم ،
خاطفة كالبرق في ليل فاحم •••

مكبث

أو : العدوى بالموت

« ماذاك الرجل المضرج بالدم ؟ »
(مكبث ، ١ ، ٢)

ان « الآلة الكبرى » التي رأيناها في « ريتشارد الثالث » تعمل ايضا في « مكبث » . لربما بوحشية أشد . يخمد مكبث ثورة ، فيوضع قريبا من العرش . بوسعه أن يصبح ملكا ، اذن لا بد له من أن يصبح ملكا . فيقتل الملك الشرعي . وعليه ، بعد ذلك ان يقتل شهود الجريمة ، وكل من يرتاب فيها . ثم عليه أن يقتل ابناء واصدقاء الذين قتلهم . وعليه فيما بعد أن يقتل كل أحد ، لان كل أحد ضده :

ارسلوا المزيد من الفرسان ، امشطوا القطر كله ،
اشنقوا كل من يتحدث عن الخوف . ــ اعطني درعي .
(٥ ، ٣)

وفي النهاية سيقتل هو بالذات . لقد أخذته خطواته الى أعلى سلم التاريخ الفخم والى اسفله .

لا تختلف حبكة « مكبث » عن حبكات المسرحيات التاريخية التي كتبها شكسبير . ولكن خلاصات الحبكات خداعة . فبخلاف تاريخيات شكسبير ، لا يُعرض التاريخ في « مكبث » على شكل سلّم فخم . انه يعرض وكأنه كابوس . والآلة والكابوس كنايتان مختلفتان تصور الصراع نفسه من أجل السلطة والتاج . غير أن اختلاف الكنايتين يعكس اختلافا في المقترب ، واكثر من ذلك : اختلافا في الفلسفة . عندما يعرض التاريخ كأنه سلم ، يفتن المرء برعبه وحتميته . في حين ان الكابوس يرعب ويشل . ان التاريخ في « مكبث » ، وكذلك الجريمة ، نراهما عن طريق التجربة الشخصية . انها مسألة قرار ، واختيار ، وقسر . فالجريمة ترتكب على مسؤولية الفرد الشخصية ، وعليه ان ينفذها بيده هو . مكبث يقتل دنكن بنفسه .

التاريخ في « مكبث » مضطرب ، كما الكوابيس . وكما في الكوابيس، الكل يحتوى فيه . فاذا ما حرّكت الآلة ، تعرض المرء لان يسحق بها . ويخوض المرء في الكابوس ، ويرتفع الكابوس شيئا فشيئا الى حنجرته .

يقول مكبث :

لقد خطوت في الدم
بعيدا ، فحتى لو لم أخض المزيد
لكان النكوص مرهقا كما المضيّ .

(٣، ٤)

التاريخ في « مكبث » لزج ، غليظ ، كالطبيخ أو الدم . بعد البرولوغ (المقدمة) مع الساحرات الثلاث ، يبدأ الفعل الحقيقي بكلمات الملك دنكن:

ماذاك الرجل المضرج بالدم ؟

وكل من في هذه المسرحية غارق في الدم ، الضحايا والقتلة سواء بسواء . يقول دونالبين ، ابن دنكن :

تكمن الخناجر في بسمات الرجال : واقربهم دما الينا ،
أقربهم الى ادمائنا .

والدم في « مكبث » ليس مجرد مجاز . انه دم حقيقي يسيل من جثث القتلى . تقول ليدي مكبث :

قليل من الماء يزيل عنا تبعة هذا العمل :
ما أهونه اذن !

ولكن هذا الدم لا يمكن غسله عن الايدي ، والوجوه ، والخناجر . « مكبث » تبدأ وتنتهي بمذبحة . الدم يزيد أكثر فأكثر ، والكل يخوض فيه . انه يفيض على المسرح . وأي اخراج « لمكبث » لا يوحي بالعالم غارقا في طوفان من الدم هو اخراج كاذب حتما . في « الآلة الكبرى » ثمة شيء تجريدي . فظاعات ريتشارد تعني أحكاما بالاعدام ، ينفذ معظمها

خارج الخشبة • أما في « مكبث » ، فالموت ، والجريمة ، والقتل ، كلها مجسدة • وكذا التاريخ في هذه المسرحية : انه مجسد ، محسوس ، فيزيائي، وخانق • انه يعني حشرجة الموت ، واشهار السيف ، وطعنة الخنجر • لقد سميت « مكبث » بمأساة الطموح ، ومأساة الرعب • هذا خطأ • ليس في هذه المسرحية الا ّ ثيمة واحدة : القتل • قلّص التاريخ الى أبسط اشكاله ، الى صورة واحدة وتقسيم واحد : القتلة والقتلى •

الطموح في هذه المسرحية يعني النية على القتل ، والتخطيط له • والرعب يعني تذكر جرائم القتل التي اقترفت ، والخوف من جرائم جديدة محتومة • المقتلة الصحيحة الكبرى ، التي يبدأ بها التاريخ ، هي قتل ملك• وبعد ذلك ، لابد من قتل يتكرر ، الى أن يقتل القاتل نفسه • يكون الملك الجديد هو الذي قتل ملكا : وهذا هو النسق في « ريتشارد الثالث » وغيرها من « المسرحيات الملكية » ، كما هو في « مكبث » • عجلة التاريخ الضخمة حركت وأخذت تسحق الكل ، بالدور • أما في « مكبث » فان دائرة القتل هذه خلو من منطق الآلة ، وتذكرنا بالأحرى بكابوس متنام مفزع •

مكبث

ما هزيع الليل ؟

ليدي مكبث

يكاد يصارع الفجر •

وتجري معظم المشاهد في الليل ، بل في كل هزيع من الليل • هناك الساعة المتأخرة من الليل ، ومنتصف الليل ، وساعة ما قبيل الفجر • الليل حاضر ابدا ، يُستدعى ويستحضر بمباشرة وصراحة • بالكناية : « لا ، لن ترى شمس ذلك الغد ! » (١ ، ٥) ، بالفعل المسرحي : يحمل الخدم المشاعل ، يشعلونها ويطفئونها • باقرار الواقع فجأة على نحو عادي :

وعندما نكون قد أخفينا ضعفنا العاري الذي
انما يشتد بالتعرض ، لنجتمع •

(٢ ، ٣)

انه ليل" نفي عنه النوم • ليس هناك مسرحية شكسبيرية فيها كلام عن النوم بقدر ما في « مكبث » • مكبث قتل النوم ، ولن يستطيع النوم أبدا بعد • في اسكوتلندا كلها ما من أحد يستطيع النوم • لا نوم هناك ، بل كوابيس وحسب •

••• عندما تكون الطبيعة منهما
غريقة في نومة كنومة الخنزير ، اشبه بالموت •••

(١ ، ٧)

ومكبث وزوجته لايكافحان فقط مع هذا النوم القلق الذي لا يأتيهما بالنسيان ، بل مع خواطر الجريمة في النهار أيضا • وهو نفس الكابوس الذي يعذب بانكوو :

بي نعاس ثقيل كالرصاص ،
ومع هذا لم استطع النوم : يا قوى الرحمة !
اكبحي فيّ الخواطر اللعينة التي
تستسلم لها الطبيعة ساعة الهجوع •

(٢ ، ١)

النوم والطعام كلاهما تسمما • في عالم مكبث ــ وهو أكثر عوالم شكسبير هوسا بالافكار التسلّطية ــ كل شيء يسوده القتل ، وافكار القتل ، والخوف من القتل • وفي هذه المأساة دوران كبيران فقط ، ولكن « الشخص » الثالث هو العالم • ونحن نذكر وجهي مكبث وليدي مكبث بسهولة ، لاننا نراهما أكثر من الوجوه الاخرى • ولكن الوجوه كلها

تتصف بالتكشيرة ذاتها ، معبرة عن خوف واحد . والاجسام كلها في عذاب مماثل . ان عالم مكبث ضيق ، ولا نجاة منه . حتى الطبيعة فيه مغلقة لا نفاذ منها كالكابوس ، وهي تتألف من طين وأشباح .

بانكـــوو

للارض فقاقيع ، كما للماء ،
... أين تلاشين ؟

مكبـــث

في الهواء . وذاك الذي بدا مجسدا
ذاب كنفخة في الريح .

(١ ، ٣)

والساحرات في « مكبث » جزء من المشهد الطبيعي وقد صنعن من المادة نفسها التي صنع العالم منها . يوصوصن عند تقاطع الطرق ويحرضن على القتل . الارض ترتجف كالمحمومة ، والصقر يقتله في طيرانه بوم ــ يقتله نقرا ، وتنطلق الخيول هاربة من مرابطها بجنون ، وهي تتقاتل ويعض بعضها البعض . لم يبق في عالم « مكبث » هامش للحب ، أو للصداقة ، ولا للرغبة ــ أو بالاحرى ، الشهوة ، التي هي أيضا تسممت بفكرة الجريمة . وبين مكبث وليدي مكبث قضايا غامضة عدة . كل شخصية شكسبيرية عظيمة لها أوجه كثيرة ، تجعلها قابلة لاكثر من تأويل . في هذا القران الخاص ، الذي لم ينجب اطفالا ، أو اذا انجبهم فقد ماتوا ، تلعب ليدي مكبث دور الرجل . وتطالب مكبث بالقتل تأكيدا منه على رجولته ، كأنما هو جماع . وتتردد في خطابات ليدي مكبث الثيمة المهووسة نفسها :

... من الان فصاعدا

هكذا سأعتبر حبك •

• • • • •

عندما جرأت على ذلك ، كنت حقا رجلا •

(١ ، ٧)

كلاهما مهووس جنسياً بالآخر ، وكلاهما يعاني من هزيمة ايروسية • ولكن هذا ليس بالعامل الاهم في تأويل المأساة ، ولو انه قد يكون حاسما بالنسبة للمثلين الرئيسيين حين يؤول كلاهما دوره لنفسه •

لا مأساة دونما وعي • ريتشارد الثالث يعي « الآلة الكبرى » • ومكبث يعي الكابوس • وفي العالم الذي فرض عليه القتل قدرا ، وقسرا ، وضرورة داخلية ، هناك حلم واحد دون سواه : حلم بجريمة قتل تكسر دائرة جرائم القتل ، وتكون طريق الخلاص من الكابوس ، وتعني الانعتاق• لان فكرة الجريمة التي يجب اقترافها ، الجريمة التي لا مهرب منها ، لهي أمضّ وأرعب من الجريمة نفسها •

يقول مكبث :

لو أنها تنتهي ــ عندما تفعل ــ لكان المستحسن
أن تفعل بسرعة : لو أن الاغتيال
بوسعه أن يعتقل النتيجة •••
••• لو ان هذه الضربة
هي الكل في الكل ونهاية الكل ــ هنا ،
هنا وحسب ، على الساحل هذا ، على الضفة هذه ، من الزمن ،
لجازفنا بالحياة الآخرة •

(١ ، ٧)

في رواية مالرو « الحالة الانسانية » يفوه الارهابي شين بقول هو من أرعب ما كتب في أواسط القرن العشرين : « الرجل الذي لم يقتل قط هو

رجل بكر » • هذه الجملة تعني ان القتل معرفة ، كما أن الفعل الجنسي معرفة ، حسب « العهد القديم » • وهو يعني أيضا ان تجربة القتل لا يمكن ايصالها ، كما لا يمكن ايصال تجربة الفعل الجنسي • ولكن هذه الجملة تعني كذلك ان فعل القتل يغير الشخص الذي يقوم به : فهو منذ تلك اللحظة رجل آخر يعيش في عالم آخر •

يقول مكبث بعد جريمته الاولى :

••• فمنذ اللحظة هذه

لم يبق ما هو جاد في المصير البشري •

كل شيء أُلْهيَة : علو السمعة مضى ، والحُسْنُ مات ،

ونفدتْ خمرُ الحياة •••

(٣ ، ٢)

لقد اقترف مكبث القتل لكي يضع نفسه على مستوى واحد مع العالم الذي يوجد فيه القتل امكانا وفعلا • فهو قد قتل لا لكي يصبح ملكا فقط، بل ليؤكد ذاته • وقد اختار بين مكبث ، الخائف من القتل ، ومكبث ،الذي فعلا قتل • ولكن مكبث الذي فعلا قتل ، هو مكبث جديد • فهو لا يعلم فقط أن بوسع المرء ان يقتل ، بل أن المرء عليه أن يقتل •

ادموند

••• إعلم أن الناس

على هوى زمانهم : فصاحب السيف

لا تليق به رقة القلب •••

الضابط

لا أقدر أن أجرّ عجلة ، أو آكل خبز الشعير

ان تكن هذه مما يفعله الرجال ، فاني لفاعلها •

(٥ ، ٣)

هذا المقطع مأخوذ من « الملك لير » ، حيث يأمر ادموند القتلة بشنق كورديليا في السجن . القتل شغل الرجال . ما الذي يقدر الرجل ان يفعل ؟ هذا السؤال النيتشي يطرح لاول مرة في « مكبث » .

ليدي مكبث

هل يخيفك
أن تكون في فعلك وشجاعتك
ما أنت في التمني ؟

مكبث

أرجوك ، كفى .
اني أجرأ على أي فعل يليق برجل .
ومن يجرأ أكثر مني ، فهو ليس برجل .

ليدي مكبث

أي وحش اذن كان
ذاك الذي جعلك تعلمني بهذه المغامرة ؟

(١ ، ٧)

يجري هذا الحوار قبيل قتل دنكن . وبعد القتل ، سيعرف مكبث الجواب . الرجل ليس فقط قادرا على القتل ، انما الرجل هو الذي يقتل، هو دون سواه . بالضبط كما أن الحيوان الذي ينبح ويبصبص هو كلب. يستدعي مكبث القتلة ويأمرهم باغتيال بانكوو وابنه .

القاتل الاول

رجال نحن ، يا مولاي .

مكبـــث

نعم ، في كتاب الدليل انتم رجال .
فالسلوقي ، وكلب الصيد ، والهجين ، والجرو ، وكلب الماء ،
وشبيه الذئب ، تدعى « كلابا » كلها ...

القاتل الثاني

لسوف نؤدي يا مولاي ما تأمروننا به .
(٣ ، ١)

هذه لمكبث نهاية واحدة للتجربة . لقد بلغ عتبة اذا ما تخطاها غدا كل شيء سهلا : « ... كل شيء أُلْهية . » بيد أن هذا ليس الا بعض الحقيقية عن مكبث . فقد قتل مكبث الملك ، لانه لم يستطع ان يرضى بمكبث الذي يخاف من قتل ملك . ولكن مكبث ، وقد قتل ، لا يستطيع ان يرضى بمكبث الذي قتل . فهو قد قتل تخلصا من الكابوس . الا أن ضرورةالقتل هي التي تصنع الكابوس . والكابوس مرعب لان لا نهاية له . « طويل هو الليل الذي لا يلقى النهار . » (٤ ، ٣) . والليل المحيط بمكبث يزداد عمقا وحلكة . مكبث قتل خوفا ، ويستمر في القتل خوفا . وهذا جزء اخر من حقيقة مكبث . ولكننا لم نأت بعد على الحقيقة كلها .

ربما كانت « مكبث » في سيكولوجيتها أعمق مآسي شكسبير . ولكن مكبث نفسه ليس شخصية ــ على الاقل ، لا بالمعنى الذي كان مقصــودا بكلمة « شخصية » في القرن التاسع عشر . اما ليدي مكبث ، فهي شخصية بهذا المعنى . كل ما فيها ، باستثناء شهوتها للسلطة ، قد احترق وانتهى . انها فارغة ، ويستمر حريقها . فهي تنتقم لهزيمتها في الحب وفي الامومة . وليدي مكبث عديمة الخيال ــ ولهذا السبب فانها تقبل نفسها منذ البداية ، وفيما بعد لا تستطيع النجاة من نفسها . أما مكبث ، فشديد الخيال ، ومنذ

لحظة جريمة القتل الاولى . يسأل نفسه اسئلة مماثلة لتلك التي كان يطرحها ريتشارد الثالث على نفسه :

••• أن نكون هكذا ليس بشيء ،
انما ان نكون هكذا ونحن آمنون •••

(٣ ، ١)

ومنذ المشاهد الاولى فصاعدا نجد مكبث يحدد نفسه ، أو يعرفها ، بالنفي • فبالنسبة اليه ، هو ليس الرجل الذي هو ، بل الذي ليس هو •• ينغمر في العالم كأنه ينغمر في اللاشيء • انه موجود امكانا فحسب • مكبث يختار نفسه ، ولكنه بعد كل اختيار يجد نفسه مرعبا اكثر ، غريبا أكثر • « ••• كل ما في دخيلته يشجب نفسه • » (٥ ، ٢) • والمعادلات التي يحاول مكبث ان يحدد ذاته بها شبيهة الى درجة مذهلة بلغة الوجوديين • « أن اكون » لها بالنسبة اليه معنى مبهم أو ، في الاقل ، مزدوج : انه تناقض دائم مسض بين الوجود والماهية ، بين الكينونة « من أجل ذاتها » والكينونة « بحد ذاتها » •

يقـول :

••• وما من حقيقي الا الذي ليس بالحقيقي •

(١ ، ٣)

في الاحلام المزعجة نحن انفسنا ، ولسنا أنفسنا ، في وقت واحد • لا نقبل أنفسنا ، لان قبولنا أنفسنا يعني قبولنا الكابوس كأنه حقيقة ، والاعتراف بأنه ليس هناك الا الكابوس ، وان الليل لا يتبعه نهار •

يقول مكبث بعد اغتياله دنكن : « عندما أعرف ما فعلت ، اتمنى لـو أنني لا أعرف نفسي • » (٢ ، ٢) فمكبث يدرك ان وجـوده ظـاهري لاحقيقي ، لانه لا يريد الاعتراف بان العالم الذي يعيش فيه لا مردّ له •

هذا العالم ، عنده . كابوس . « ان أكون » كانت تعني لريتشارد الثالث أن يقبض على التاج ويقتل كل من يدعيه . أما لمكبث فهي تعني ــ الهروب، العيش في عالم آخر ، حيث :

ايها المتمردون أبدا لن تقوموا ...
... ومكبث رفيع المقام سيحيا
أجَلَ الطبيعة ، واهبا أنفاسه
للزمن وما اعتاده الناس من موت .

(١ ، ٤)

الحبكة ونظام التاريخ . في تاريخيات شكسبير وفي « مكبث » لا يختلف كلاهما عن الآخر . ولكن ريتشارد يقبل نظام التاريخ ودوره فيه . ومكبث يحلم بعالم حيث لن تبقى جريمة ، وكل الجرائم قد نسيت ، حيث الموتى قد دفنوا في التراب للمرة الاخيرة ، فيبدأ كل شيء من جديد . مكبث يحلم بنهاية الكابوس ، بينما هو يغرق فيه أكثر فأكثر . يحلم بعالم خلو من الجريمة ، وشبكة الجريمة تلتف عليه . وأمله الاخير هو ان الموتى لن يقوموا :

ليدي مكبث

ولكن عقد الحياة فيهما ليس بالابدي .

مكبث

ثمة عزاء بعد . مهاجمتهما ممكنة .

ولكن الموتى يقومون . ان ظهور شبح بانكوو في الوليمة من أعجب المشاهد في « مكبث » . شبح بانكوو لا يراه أحد سوى مكبث . يرى المعلقون في هذا المشهد تجسيدا لخوف مكبث ورعبه . ليس ثمة شبح انه مجرد وهم . غير ان « مكبث » شكسبير ليست درامة سيكولوجية من نتاج

النصف الثاني من القرن التاسع عشر . لقد حلم مكبث بجريمة قتل أخيرة تنهي كل جرائم القتل . والان قد أدرك ان جريمة كتلك غير موجودة . وهذه هي التجربة الثالثة والاخيرة من تجارب مكبث . ان الموتى يعودون . « تعاقب الزمن وهم ... أشد ما نخشاه هو الماضي الذي يعود . » هذا القول لـ س . ج . ليك فيه شيء من جو « مكبث » :

ان كان لابد للنواويس والقبور أن تعيد
الذين ندفنهم الينا ، فلتكن أضرحتنا
حواصل الحدآت .

(٣ ، ٤)

مكبث ، القاتل عدة مرات ، الغارق في الدم ، لم يستطع قبول العالم الذي يوجد القتل فيه . هنا ربما تكمن العظمة الجهمة في هذه الشخصية ، والمأساة الحقيقية في تاريخ مكبث . فهو قد رفض لمدة طويلة واقع الكابوس وكونه لا يرد ولا ينقض ، ولم يستطع التوفيق بين ذاته وبين دوره ، كأنما هو دور رجل اخر . اما الان فهو يعرف كل شيء . انه يعرف أن لا نجاة من الكابوس ، الذي هو قدر الانسان وحالته ، أو ــ بلغة العصر الراهن ــ وضع الانسان . وما من سواه .

لقد اوثقوني بخشبة : فلا استطيع الهرب ،
وعليّ كالدب أن أقاتل حتى نهاية الجولة .

(٥ ، ٧)

قبل جريمته الاولى ، التي كانت مقتل دنكن ، كان مكبث يعتقد ان الموت قد يجيء قبل اوانه ، أو بعد اوانه . « لو مت قبل هذا الطارىء بساعة ، لكنت قد عشت زمنا مباركا » . (٢ ، ٣) . اما الان فهو يعلم ان الموت لا يغير شيئا ، ولا يقدر ان يغير شيئا ، وانه عبثي كالحياة . لا اكثر ، ولا أقل . ولاول مرة مكبث لا يخاف . « كدت أنسى مذاق الخوف . » (٥ ، ٥) .

لم يبق شيء يخشاه • يستطيع أخيرا ان يقبل نفسه ، لانه ادرك ان كل اختيار هو عبثي ، أو قل — ان لا اختيار هناك •

ألا انطفئي يا شمعة وجيزة !
ما الحياة الا ظل يمشي ، ممثل مسكين
يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح ،
ثم لا يسمعه احد : انها حكاية
يحكيها معتوه ، ملؤها الصخب والعنف ،
ولا تعني أي شيء •

(٥،٥)

في مطلع المأساة نجدهم يتحدثون عن أمير كودر ، الذي خان الملك دنكن وأصبح حليفا لملك النرويج • وبعد اخماد الثورة ، أسر وحكم عليه بالموت :

••• لم يلق به شيء
في حياته مثل مغادرته لها : لقد مات
كمن لقن نفسه الموت ،
ليقذف عنه بأعز ما يملك
وكأنه تافة بخس •

امير كودر هذا لايظهر في المسرحية • كل ما نعرفه عنه هو انه أجرم بخيانته ، فأعدم • لماذا يوصف موته بهذا الاصرار وهذا التفصيل ؟ لماذا يجد شكسبير ذلك ضروريا ؟ فهو لا يخطىء أبدا في عروضه المطلعية • موت كودر ، الذي تستهل به المسرحية ، ضروري • فلسوف يقارن به موت مكبث• وثمة شيء من سينيكا والرواقيين في عدم اكتراث كودر بالموت وبروده تجاهه• فكودر اذ يجابه الهزيمة المطلقة ينقذ ما يسعه انقاذه : أنفته وكرامته • أما

لمكبث فالمواقف لا أهمية لها : انه ما عاد يؤمن بكرامة الانسان • لقد بلغ التخوم القصوى للتجربة الانسانية • ولم يبق لديه الا الاحتقار • حتى فكرة الانسان قد تهشمت ، ولم يبق ثمة شيء • وهكذا فان نهاية « مكبث » ، شأنها شأن نهاية « طرويلس وكريسيدا » ونهاية « الملك لير » ، لا تؤدي الى تطهير • فالانتحار اما احتجاج ، أو اعتراف بالذنب • ومكبث لا يشعر أنه مذنب ، وليس لديه ما يحتج عليه • وكل ما يسعه أن يفعل قبل موته هو أن يجر معه الى العدم أكبر عدد ممكن من الاحياء • وهذه هي النتيجة الاخيرة لعبثية العالم • مكبث لا يستطيع أن ينسف العالم • ولكنه يستطيع ان يستمر في القتل حتى النهاية •

البس منامتك •••

(٢٦٢)

الملك لير
أو : نهاية اللعبة

لير ـ أتدعوني بهلولا يا ولد ؟
بهلول ـ القابك الاخرى كلها
تخليت عنها ، اما ذاك اللقب فقد
ولد معك .

(الملك لير ، ١ ، ٤)

كلنا ولدنا مجانين . وبعضنا يبقى
على جنونه .

(في انتظار غودو ، ٢)

ـ ١ ـ

موقف النقد الحديث من « الملك لير » مبهم ولا يخلو من حرج . لا ريب ان « الملك لير » ما زالت تعتبر رائعة ، ازاءها تبدو حتى « مكبث » أو « هاملت » أليفة وعادية . وتشبه « الملك لير » بـ « القداس في بي ماينور » لباخ ، أو السمفونيتين الخامسة والتاسعة لبيتهوفن ، أو « بارسيفال » لفاغنر ، أو « يوم الدينونة » لميكيلانجلو ، أو « المطهر » و « الجحيم » لدانتي . إلاّ أن « الملك لير » في الوقت نفسه توحي للمرء بأنها جبل شامخ يعجب به الجميع ، ولكن ما من أحد يتمنى تسلقه . كأنما المسرحية فقدت قوتها على الاثارة ، سواء عن طريق التمثيل أو القراءة ،كانما لا مكان لها في زماننا ، أو على الاقل ، على المسرح الحديث . غير ان السؤال هو :

ماهو المسرح الحديث ؟

تاريخ « الملك لير » المسرحي بلغ الذروة ، ولا ريب ، في العصر الرومانسي . لقد كانت لائقة جدا بالمسرح الرومانسي ، غير انها لم يكن ينظر اليها الا كملودرامة ، عارمة بالفظائع ، تدور حول ملك مأساوي نزع عنه

تاجه ، وتآمرت عليه الارض والسماء ، الطبيعة والبشر . وكان من حق تشارلز لام أن يسخر من عروضها في اوائل القرن التاسع عشر ، حيث كان شيخ شقي بائس يهيم على وجهه في أرجاء المسرح حاسر الرأس ، وبيده عصا ، في عاصفة مصطنعة ومطر مصطنع . ولكن سرعان ما تحققت قدرة المسرح الكاملة على خلق الوهم . فجعلت الديورامة ، أو تغير المشاهد بواسطة ميكانيكية المسرح الجديدة دون اسدال الستار ، من الممكن فجأة، كأنما بمعجزة ، تحويل قلعة قوطية الى منطقة جبلية ، أو غروب في حمرة الدم الى ليل عاصف . وبدا البرق والرعد ، الريح والمطر ، وكأنها حقيقية . وكان من السهل على المخيلة الرومانسية أن تلقى منظرها الطبيعي المحبب : من قلاع كئيبة ، واكواخ وبقاع مهجورة ، واماكن توحي بالاسرار والرهبة، وصخور شاهقة تتألق بيضاء في ضوء القمر . وكانت « الملك لير » منسجمة أيضا مع الاسلوب الرومانسي في التمثيل ، بما فيها من مجال رحب للايماءات العريضة ، والمشاهد المرعبة ، والمونولوغات العنيفة التي تتلى بصوت عال ، على الطريقة المفضلة لدى ادموندكين ومدرسته . كانت مهمة الممثل ان يبرز مافي الاعماق المظلمة في النفس البشرية . وكان على المصير الشقي الذي آل اليه لير وغلوستر أن يصدم الجمهور ، ويثير فيه الشفقة والرعب . وقد وفق بذلك . فالمعاناة طهرت لير واستعادت عظمته المأساوية . فكانت « الملك لير » « المسرح الاسود » للرومانسية .

ثم جاء دور شكسبير التاريخي ، الآثاري ، الواقعي . فكان مصممو المسرح يرسلون الى روما لنسخ معالم « الفورام » لديكورات « يوليوس قيصر » . وعشرات « الكومبارس » يرتدون ملابس تلك الفترة . وهيئت النسخ عن أزياء القرون الوسطى ، ومجوهرات النهضة ، وأثاث العصر الاليزابيثي . وأضحت الديكورات أكبر ، وأثبت ، وأفخم ، اذ تحول المسرح الى معرض فسيح للاشياء التاريخية . فعلى الشرفة ان تكون شرفة

حقيقية ، وعلى القصر أن يكون قصرا حقيقيا ، وعلى الشارع ان يكون شارعا حقيقيا • واستبدلت « الغابات » المرسومة سابقا بأشجار حقيقية •

وقد جرت آنئذ محاولات لوضع « الملك لير » في فترة تاريخية محددة• فبنيت ، بمساعدة علماء الآثار ، مقابر السلتيين على المسرح • وتحول لير الى « درويد » عريق • وتحسنت ميكانيكية المسرح حتى باتت العاصفة والأمطار والرياح تغرق أصوات الممثلين بشكل « ناجح » ! وتتيجة للزواج الشاذ بين تقنية المسرح المحسنة وبناء الضريح السلتي آركيولوجيا ، لم يبق من مسرحية شكسبير الا الحبكة • وفي مسرح كذاك ، لا عجب أن شكسبير لم يبق له مكان : لقد بدا غير مسرحي •

وجاء منعطف القرن بثورة في الدراسات الشكسبيرية • ولاول مرة جعل الدارسون يؤولون مسرحياته من خلال مسرح زمانه • وانشغل جيل كامل منهم بصبر وأناة ، باعادة خلق المسرح الاليزابيثي ، بتقاليده وأساليب تمثيله • فأظهر لنا — أو على الاقل حاول ان يظهر لنا — غرانفيل باركر في كتابه المشهور « مقدمات لشكسبير » كيف مثلت « لير » على مسرح الـ « غلوب » • وبدأت العودة الى ما سمي بشكسبير « الاصيل » • فصار عندئذ على العاصفة أن تهدر في صدر لير وغلوستر ، بدلا من على المسرح • غير أن الاشكال أصبح عندها أن الملك الشيخ المخبول ، وهو يمزق لحيته البيضاء الطويلة ، أخذ فجأة يبدو مضحكا • كان عليه ان يكون مأساويا ، ولكنه ما عاد بالمأساوي •

تتصف مسرحيات شكسبير كلها تقريبا بعرض مطلعي* مذهل السرعة

(*) expositior ، وهو الذي يرد في مستهل المسرحية ليقدم الكثير من المعلومات الاساسية التي سيبنى عليها أو يطورها فعل المسرحية فيما بعد.

— المترجم

والمباشرة بطريقته في اظهار الصراعات وتحريكها للفعل ، وتعيّن بذلك نغمة المسرحية بأجمعها . والعرض المطلعي في « الملك لير » يبدو شاذاً وغير معقول اذا اراد المرء ان يبحث فيه عن التطابق السيكولوجي مع الواقع . هنا ملك عظيم قوي يقيم مسابقة في البلاغة بين بناته الثلاث حول من منهن تعبر عن حبها له خيرا من اختيها ، ويجعل تقسيم المملكة رهنا بالنتيجة . وهو لا يرى ولا يفهم شيئا : فالرياء في كلام ريغن وغونريل واضح وضوح الشمس . ولير ، اذا نظرنا اليه هنا كشخص ، أو كشخصية ، فانه مضحك، وساذج ، وغبي . وعندما يصاب بالجنون ، لن يثير الشفقة والرعب ، بل الاسف والعطف فقط .

وغلوستر ، كذلك ، ساذج ومضحك . وهو يبدو في المشاهد المبكرة أشبه بشخصية نمطية من كوميدية الآداب الاجتماعية . وروبرت سپيت يشبهه بجنتلمان من ذوي الافكار القديمة وهو يتمشى يوم الاحد في شارع سنت جيمز بلندن ، مرتديا القبعة التقليدية السوداء وحاملا مظلة . ليس فيه ما يلمّح الى الشيخ المأساوي الذي سوف تُسمل عيناه . صحيح ان بولونيوس في « هاملت » شخص كوميدي أيضا ، ويقتل طعنا فيما بعد . ولكن موته غروتسكي أيضا ، بينما تفرض على لير وغلوستر عذابات رهيبة .

يجد المخرجون دائما أن التعامل مع حبكة « الملك لير » يقارب المستحيل لصعوبته . لير وغلوستر ، اذا عولجا معالجة واقعية ، يسقطان من البطولة المأساوية الى الاضحاك . واذا عومل العرض المطلعي كحكاية أو اسطورة ، اضحت قسوة عالم شكسبير غير حقيقية أيضا . ومع ذلك ، فان قسوة « لير » كانت للاليزابيثيين حقيقة معاصرة ، وبقيت حقيقية منذ ذلك الحين. غير انها قسوة فلسفية . لا المسرح الرومانسي ولا المسرح الطبيعي استطاع أن يعرض ذلك النوع من القسوة . المسرح الجديد وحده قادر على ذلك.

ففي هذا المسرح الجديد ليس ثمة من شخصيات ، والعنصر المأساوي حل مكانه العنصر الغروتسكي • والغروتسكية أرهب قسوة من المأساة •

ان العرض المطلعي في « الملك لير » عبثي ، وضروري ، كما هو عبثي وضروري وصول المليونيرة كلير زاخاناسيان وحاشيتها الى بلدة غولن (في مسرحية « الزيارة » لدورينمات) ، ومعها زوج جديد ، وزوج من الخصيان ، ونعش أسود ، ونمر في قفص • فالعرض في « الملك لير » يرينا عالما في طريقه الى الانهيار •

منذ نهاية القرن الثامن عشر لم يظهر كاتب درامي له وقع في الدراما الاوربية أقوى من وقع شكسبير • ولكن المسارح التي اخرجت فيها مسرحياته كانت بدورها متأثرة بمسرحيات معاصرة • وبقي شكسبير مؤثرا عميقا من حيث ان المسرحيات المعاصرة ، التي من خلالها أولت اعماله الدرامية ، كانت هي نفسها ذات أثر قوي • وعندما يكون شكسبير بليدا أو ميتا على المسرح ، فان ذلك يعني ان مسرح تلك الفترة بالذات ، والمسرحيات التي كتبت فيها ، هي ميتة • وهذا أحد الاسباب في أن كونية شكسبير ترفض أن تصبح أبدا قديمة •

لم يكتب حتى الان الكتاب المكرس لـ « شكسبير والدرامة الجديدة» • لعله لم يحن الوقت بعد لكتاب كهذا • ولكن لاحظ ما أكثر ما ترد كلمة « شكسبيري » عندما يتحدث المرء عن بريشت ، أو دورنمات ، أو بيكت • فقد ترد ايضاحا للعنفوان الذي في دورينمات ، أو حدته ، أو عدم تماسكه ، أو فوضاه الاسلوبية • وقد ترد ايضاحا للصفة الملحمية في بريشت ، أو لفكرة « مسرح الكون » الجديدة في بيكت • وكل واحد من أنواع الدرامة والمسرح هذه يتميز بأوجه شبه بشكسبير ومسرحيات الاخلاق القروسطية، أكثر منه بدرامة القرن التاسع عشر ، الرومانسية منها أو الطبيعية • بهذا المعنى وحده يمكن ان نسمي المسرح الجديد بالمسرح الضد •

الميزة البارزة في هذا المسرح الجديد هي صفتها الغروتسكية • هـذه الغروتسكية الجديدة لم تحل مكان دراما وكوميدية الآداب الاجتماعية القديمة ، رغم ما يبدو على النقيض من ذلك • وهي تعالج مشكلات المأساة وصراعاتها وثيماتها : كالمصير البشري ، معنى الوجود ، الحرية والحتمية ، التفاوت بين المطلق والنظام البشري الهش • الغروتسكية تعني المأساة وقد أعيدت كتابتها بمصطلحات مغايرة • وقول موريس رينو : « غياب المأساة في عالم مأساوي يولد الكوميدية » لا يناقض نفسه الا ظاهريا • فالغروتسكية توجد في عالم مأساوي • ورؤية العالم المأساوية ورؤيته الغروتسكية كلتاهما تتألفان من العناصر نفسها • في عالم مأساوي وغرونسكي نجد ان المواقف مفروضة ، اجبارية ، ولا محيد عنها • وحرية الخيار ، وكذلك القرار ، هما جزء من هذا الموقف القسري حيث البطل المأساوي والممثل الغروتسكي كلاهما لابد لهما من الخسران في كفاحهما ضد المطلق• وسقوط البطل المأساوي تأكيد على المطلق واعتراف به ، بينما سقوط الممثل الغروتسكي يعني الهزء من المطلق ، وانتهاكه • يتحول المطلق الى آلة عمياء، الى ضرب من جهاز اوتوماتي • ويوجه الهزء لا ضد المعذب (بكسر الذال) فحسب ، بل ايضا ضد الانسان الضحية الذي آمن بعدالة المعذب ، رافعا اياه الى مصاف المطلق • فالضحية قد كرس معذبه بتبيين نفسه كضحية •

والمأساة في النهاية هي تقييم للقدر البشري ، قياس للمطلق • أما الغروتسكية فهي نقد للمطلق باسم التجربة الانسانية الهشة • وهذا هو السبب في ان المأساة تجيء بالتطهير ، بينما الغروتسكية لا تقدم أي عزاء • كتب غورجياس الليونتي يقول :

« المأساة هي عملية احتيال يكون فيها المحتال أكثر عدالة من المحتال عليه ، والمحتال عليه أكثر حكمة من المحتال • » ولنا أن نشوه هذه العبارة بقولنا ان الغروتسكية هي عملية احتيال يكون فيها المحتال عليه أكثر عدالة

من المحتال ، والمحتال أكثر حكمة من المحتال عليه • كلير زاخاناسيان ، في « الزيارة » لدورنمات ، أحكم من ايل ، ولكن ايل أعدل منها • وموت ايل ، كموت بولونيوس في « هاملت » غروتسكي • لا ايل ، ولا أهالي غولن ، هم بالابطال المأساويين • والسيدة العجوز ، بنهديها وأسنانها واطرافها الاصطناعية كلها ، ليست الهة ، بل هي تكاد تكون غير موجودة، كأنها اختراع ذهن ما • ويجد ايل واهالي غولن انفسهم في وضع لا مكان فيه للمأساة ، لا مكان فيه الا للغروتسكية • يقول ايونسكو في مقاله « تجربة المسرح » : « الكوميدية شعور بالعبثية ، وتبدو عديمة الامل أكثر من المأساة • فالكوميدية لا تسمح بمخرج من الموقف المعطى • »

كلا العالمين المأساوي والغروتسكي مغلق ، ولا مهرب منه • وفي العالم المأساوي تم فرض هذا الموقف القسري ، بالدور ، من قبل الآلهة ، فالقدر، فالاله المسيحي ، فالطبيعة ، فالتاريخ المعطى عقلاً وحتمية •

وفي الناحية الاخرى ، مقابل هذا الترتيب ، كان دائما وأبدا الانسان • فاذا كانت الطبيعة هي المطلق ، كان الانسان غير طبيعي • واذا كان الانسان طبيعيا ، تمثل المطلق في النعمة الالهية ، التي لم يكن بدونها أي خلاص •في عالم الغروتسكية ، لا يمكن تبرير السقوط بالمطلق ، كما لا يمكن القاء لائمة السقوط على المطلق • فالمطلق لم يوهب أية أسباب نهائية : انما هو أقوى ، وهذا كل ما في الامر • والمطلق عبثي • ولعل هذا هو السبب في ان الغروتسكية كثيرا ما تستخدم فكرة آلة حركها أحد ولا يمكن ايقافها • وثمة ضروب شتى من الآلات اللاشخصية والمعادية التي حلت مكان الآلهة، والطبيعة ، والتاريخ ، نجدها في المأساة القديمة • ومن المحتمل ان فكرة الآلة العبثية هي الفكرة الميتافيزيقية الاخيرة التي تبقت في الغروتسكية الحديثة • غير ان هذه الآلة العبثية لم تعد فوقية بالنسبة للانسان ، او على الاقل ، بالنسبة للبشر • انها فخ نصبه الانسان نفسه ، ووقع فيه •

لقد كان مشهد المأساة في الاغلب مجالي الطبيعة • فالطبيعة الصاخبة شاهدت سقوط الانسان ، أو ــ كما في « الملك لير » ــ لعبت دورا نشيطا في الفعل • أما الغروتسكية الحديثة فتقع عادة في قلب المدنية •اذ ان الطبيعة تبخرت منها كليا تقريبا • فالانسان محصور في غرفة ومحاط بأشياء لاحياة فيها • الا أن الاشياء رفعت الى منزلة رموز قدر الانسان ، أو وضعه ، وتؤدي وظيفة تماثل الوظيفة التي تؤديها في شكسبير الغابة أو العاصفة ، أو كسوف الشمس • حتى جحيم سارتر انما هو فندق ضخم يتألف من غرف ودهاليز • وهذا الجحيم « وراء الابواب المقفلة » في غنى عن الاسعافات الميتافيزيقية •

وجحيم ايونسكو مرتب وفق خطة مماثلة • مستأجر جديد يتحول الى شقة فارغة • يؤتى بالاثاث اليها • ثم يؤتى بالمزيد من الاثاث • ويحيط الاثاث بالمستأجر من كل صوب • وقد احيط حتى الان بأربع خزائن ،ولكن يؤتى بالمزيد منها • طوقه الاثاث ، وأطبق عليه ، وما عاد يرى • لقد أنزل الى مستوى الاشياء الجماد ، واضحى هو بالذات مجرد شيء •

في « نهاية اللعبة » لصاموئيل بكيت ، نرى غرفة فيها كرسي عجلة (كالذي يستعمله المقعدون) وصفيحتا قمامة • وهناك صورة معلقة ، وجهها الى الحائط • وهناك كذلك سلم ، وتلسكوب ، وصافرة • وما يتبقى من الطبيعة هو رمل في صفيحتي القمامة ، وبرغوث ، وذلك الجزء من الانسان الذي ينتمي الى الطبيعة : جسده •

هام

نستنا الطبيعة •

كلوف

لا طبيعة بعد •

هـــام

لا طبيعة بعد ! انك تبالغ .

كلــوف

في المحــلة .

هـــام

ولكننا تتنفس ، تتغير ! نفقد شعرنا ، اسناننا ! زهرة عمرنا ! مثلنا العليـــا !

كلــوف

اذن ، لم تنسنا الطبيعة .

(ص ١٦)

من السهل أن نرى كيف ان المواقف المأساوية ، في المسرح الجديد ، تغدو غروتسكية . الموقف المأساوي المعهود هو ضرورة الخيار بين قيم متضادة . فأنتيغوني حكم عليها بان تختار اما النظام الانســاني أو الالهي ، اما مطاليب كريون ، أو مطاليب المطلق . وتكمن المأساة في مبدأ الخيار بالذات الذي بموجبه لابد من افناء احدى القيمتين . وقسوة المطلق تكمن في مطالبته بخيار كهذا وبفرضه موقفا لا مكان فيه للحل الوسط ، حيث يكون أحد البديلين هو الموت . ان المطلق جشع ويطالب بكل شيء . وموت البطل تأكيده على ذلك .

ويصبح الموقف المأساوي غروتســكيا عندمـــا يكون كلا البديلين في الخيار عبثيا ، أو غير وارد ، أو مشينا . وعلى البطل ان يلعب ، حتى ولو لم تكن هناك لعبة . وكل حركة منه خطأ ، ولكنه لا يستطيع أن يضع عنه أوراقه . ووضع الاوراق عنه هو أيضا خطأ .

هذا هو الموقف الذي يجد فيه رومولوس نفسه في مسرحية لدورنمات

انه الامبراطور الاخير لامبراطورية منهارة . وهو لن يغير مجرى التاريخ. والتاريخ قد جعل منه مضحكة . وليس امامه الا أن يموت على نحو كبير رائع ، أو أن يرقد في فراشه في انتظار من يذبحه . بوسعه ان يستسلم ، أو يؤلف الخطابات ، أو ينتحر . وفي موقفه ، بصفته اخر أباطرة الرومان ، كل حل من هذه الحلول مشين ومزر . لقد حول التاريخ رومولوس الى مهرّج ، ومع ذلك فأنه يطالب الامبراطور بأن يتعامل معه بجد . وليس لرومولوس الا حركة ، أو نقلة ، جيدة واحدة : وهي ان يقبل واعيا دور المهرج ويلعبه حتى النهاية . بامكانه ان يفرخ الدجاج ... وعلى هذا النحو يكون هو قد جعل من الحتمية التاريخية مضحكة ، ويجعل المطلق موضع السخرية .

« انتيغوني » هي مأساة الخيار ، و « أوديب » مأساة « الجرم المفروض » بالمصير . الآلهة بكل وفاء تنذر البطل ان القدر كتب له ان يكون قاتل أبيه وزوج أمه . وللبطل كامل الحرية في الخيار والفعل . والآلهة لاتتدخل ، انما هي تراقب وتنظر الى أن يرتكب خطأ ما . وعندئذ تعاقبه . فالآلهة عادلة ، وتعاقب البطل على جريمة اقترفها فعلا ، وبعد اقترافها . غير ان البطل كان لابد له من اقتراف الجريمة . لقد اراد اوديب ان يخادع القدر، ولكنه لم يستطع التهرب منه . وقع في الفخ ، وارتكب غلطته ، وقتل اباه وتزوج امه . لابد للمقدر أن يحدث .

في الامكان طرح مأساة اوديب كمشكلة تنتمي الى نظرية اللعبة .اللعبة عادلة ، أي ان كلا اللاعبين في البداية له نفس فرص الربح أو الخسارة ، وكليهما يجب ان يلعب وفق القواعد نفسها . فالقدر في لعبته مع اوديب لا يستعين بالآلهة ، ولا يغير قوانين الطبيعة . ان القدر يربح اللعبة دوناللجوء الى المعجزات .

يجب ان تكون اللعبة عادلة ، ولكن في الوقت نفسه يجب ان ترتببحيث أن نفس اللاعب هو الذي دائما يربح ، لكيما يكون اوديب دائما هو الخاسر .

لنتصور عقلا الكترونيا يلعب الشطرنج ، ويحسب عدة نقلات مسبقا •
وهناك رجل عليه ان يلعب الشطرنج مع عقل الكتروني . لا يستطيع ترك اللعبة أو قطعها ، وعليه ان يخسر اللعبة • هزيمته عادلة ، لانها تتحقق وفق قواعد اللعب ، انه يخسر لانه ارتكب خطأ • ولكن ما كان له أن يربح اصلا •

الرجل الذي يخسر لعبة الشطرنج مع عقل الكتروني غذاد بنفسه بتحاليل المجاميع والقواعد ، وبذلك « علمه » بنفسه ، يبطل ان يكون بطلا مأساويا • واذا لعب تلك اللعبة منذ لحظة ولادته حتى لحظة وفاته ، واذا كان عليه ان يخسر ، فانه ، على ما أقصى ما يكون ، بطل مسرحية تراجي — غروتسكية • اذ كل ما يتبقى من التراجيديا هو فكرة « الجرم المفروض » ، الهزيمة الحتمية والغلطة التي لا محيد عنها •

والعبثية لا تتألف من كون الآلات التي يصنعها الانسان أقوى ، بل وأحكم ، منه في ظروف معينة • انما العبثية تتألف من ان هذه الآلات توجد موقفا قسريا حين تجبره على الدخول في لعبة يكون احتمال هزيمته الكلية فيها بازدياد مطرد • ان الفكرة المسيحية عن نهاية العالم بالدينونة الاخيرة التي يفصل فيها الصالحون عن الطالحين ، فكرة تحرك المشاعر • أما نهاية العالم بانفجار القنبلة الكبيرة ، فشيء كبير مثير ، ولكنه غروتسكي • نهاية كهذه لايقبلها الفكر ، مسيحيا كان أم ماركسيا • لانها نهاية سخيفة •

الشبه بين لعبة القدر مع اوديب وبين لعبة الشطرنج مع عقل الكتروني ليس بالدقيق تماما • فالجهاز الاوتوماتي لاعب الشطرنج . حتى ولو استطاع حساب أي عدد من النقلات ، ليس من الضروري ان يربح على الدوام • انما هو ميال الى الربح أكثر منه الى الخسارة • غير ان هناك جهازا اوتوماتيا موجودا بالفعل ، يهيء لنا مثلا أفضل • ثمة آلة للعبة تشبه لعبة رمية قطعة النقد ، لما يسميه الاطفال « الكتابة والطغراء » (« الكتبة والطرة ») • أنت

أضع قطعة النقد على الطاولة كما أشاء ، جاعلا « الكتابة » أو « الطغراء » الى الاعلى • لا ترى الآلة قطعة النقد ، ولكن عليها ان تتنبأ كيف وضعتها • اذا كان جوابها صحيحا ، ربحت • فأعلم الآلة ان كان جوابها صحيحا • اضع القطعة ثانية ، وثالثة ، وهكذا • وبعد قليل تبدأ الآلة بالربح إذ تعطي المزيد من الاجوبة الصحيحة • لقد تعلمت طريقتي وحفظتها في ذاكرتها • فكأنها فكت رموزي • اذ أنها تتوقع مني ، بعد ثلاث « كتابات » ، أن أضع « الطغراء » مرتين • أغير نهجي ، والعب بطريقة مغايرة • فتتعلم الآلة الصماء هذه الطريقة ايضا ، وتبدأ بالربح من جديد • لقد وهبت ارادة حرة ، ولي حرية الاختيار • بوسعي ان أضع « الكتابة » أو « الطغراء » • ولكن لابد لي في النهاية . كأوديب ، أن أخسر اللعبة •

هناك نقلة ، أو حركة ، لا أخسر بها : لا أضع قطعة النقد على الطاولة. أي : لا أختار • انما أقذف بها • تخليت عن النهج ، وتركت الامر للحظ • فأصبحنا أنا والآلة متساويين بالفرص • فاحتمال الربح يساوي احتمال الخسارة • لقد ارادتني الآلة ان اعاملها بجدية ، والاعبها عقلانيا ، متبعا نهجا وطريقة • ولكنني أرفض • فأنا الان قد اكتشفت السر في طريقة الآلة •

تمثل الآلة القدر ، الذي يفعل بمبدأ قانون المعدلات • ولكي أحظى بفرص مع القدر تساوي فرصه ، ينبغي علي ان أصبح قدرا أنا أيضا : يجب ان اجازف بحظي • والرجل الذي يلاعب الآلة ويتخلى عن ارادته الحرة وحرية اختياره ، يتخذ موقفا من القدر يماثل موقف رومولوس (في مسرحية دورينمات تجاه حتمية التاريخ • فبدلا من أن يجعل « الكتابة » الى الاعلى . حين يضع قطعة النقد ، مئة مرة بالتعاقب ، أو « الطغراء » مرة و « الكتابة» مرة بالتناوب . أو مرتين لهذه ومرتين لتلك ، انما يقذف بالقطعة كيفما اتفق. رجل كهذا ليس بالبطل المأساوي ، حتما • لقد اتخذ موقفا تهريجيا من القدر . ورومولوس مثل على ذلك •

في المأساة الحديثة نجد أن القدر ، والآلهـة ، والطبيعـة ، اسـتبدلت بالتاريخ • وحده التاريخ الاطار والمرجع ، والسلطة النهائية التي تقبل أو ترفض نفاذ الافعال الانسانية • وهو لا مهرب منه ، ويدرك اهدافه النهائية. انه « عقل » موضوعي ، و « تقدم » موضوعي • في هذا النسق من الاشياء. يكون التاريخ مسرحا مع ممثلين ، ولكن دونما جمهور • لا أحد يتفرج على التمثيل ، لان الكل مساهم فيه • وقد هيء السيناريو لهذا الحفل الكبـير مقدما ، ويشمل قسما أخيرا ضروريا ، سيشرح كل شيء • غير أن النص لـم يدون ، كما في « الكوميدية دلارتي » • فالممثلون يرتجلون ، وبعضهم فقط يعرف مسبقا ما الذي بالضبط سيحدث في الفصول اللاحقة • في هذا المسرح بالذات ، يتغير المشهد بتغير الممثلين • فهم باستمرار يقيمونه ويهدمونه •

كثيرا ما يخطىء الممثلون ، ولكن أخطاءهم يتوقعها السيناريو • بل نكاد نقول ان الاخطاء هي اساس السيناريو • وان انسراح الفعل مدين لها •التاريخ يحوي الماضي والمستقبل معا • ممثلون من المشاهد السابقة يعودون مرة بعد مرة ، ويكررون الصراعات القديمة ، ويريدون القيام بادوار انتهت منذ زمن• وهم بدون ضرورة يطيلون العرض فيصار الى اخراجهم من على الخشبة • لقد وصلوا بعد فوات الاوان • ممثلون اخرون وصلوا قبل الاوان ، ويبدأون بتمثيل مشهد من الفصل اللاحق ، ولا يلاحظون أن المسرح لم يتهيأ لهم بعد• وهم يريدون التعجيل في العرض ؛ ولكن هذا غير ممكن : فكل فصل يجب ان يتم تمثيله في ترتيبه الصحيح • فهؤلاء الذين يصلون قبل الاوان أيضا يصار الى اخراجهم من على المسرح •

هذه هي الادوار التي كان الادب والفلسفة في القرن التاسـع عشـر يعتبرانها مأساوية • في نظر هيغل ، الابطال المأساويون في التاريخ هم الذين جاؤا بعد فوات الاوان • حججهم نبيلة ، ولكنها أحادية الجانب • كانوا على صواب في الفترة الماضية ، في الفصل السابق • واذا استمروا في الاصرار على

حججهم ، لابد للتاريخ من سحقهم . مثلا ، الكونت هنري في مسرحية كراسنسكي « الكوميدية اللا الهية » بطل مأساوي هيغلي .

والقادمون قبل آوانهم ، الجاهدون عبثا في تعجيل مجرى التاريخ ، هم أيضا ابطال التاريخ المأساويون . وحججهم أيضا أحادية الجانب. ولن يصبحوا نافذي المفعول الا في المرحلة التاريخية القادمة ، في الفصل اللاحق . لقد عجزوا عن فهم ان الحرية ليست الا التبين الواعي للضرورة . وبالتالي محقتهم الضرورة التاريخية ، التي لا تحل من المشكلات الا تلك القابلة للحل .كومونة باريس مثل على هذا الضرب من المأساة التاريخية . وبانكراس في «الكوميدية اللا الهية » بطل تاريخ مأساوي من هذا القبيل .

أما الغروتسكية فتسخر من المطلق التاريخي ، كما سخرت من مطلقات الآلهة ، والطبيعة ، والمصير . وهي تفعل ذلك بواسطة ما يعرف بـ « برميل الضحكات » ، الذي يرى في الاعياد الشعبية : عشرون شخصا أو أكثر يحاولون الحفاظ على توازنهم في برميل كبير مقام على قاعدته ، وهو يدور على محوره . ولا يستطيع المرء الحفاظ على توازنه الا بالتحرك على قاعه المستوي بالاتجاه المضاد لحركة البرميل ، وبنفس سرعتها . وما هذا بالامر السهل أبدا . فكل من يتحرك بسرعة أكبر أو أصغر من سرعة دوران البرميل، لابد أن يسقط . يقيمهم البرميل ، ثم يتدحرجون نزلا محاولين جهدهم ان يتشبثوا بالارضية الدائرة . وكلما زاد عنفهم في التشبث بجدران البرميل ، زادت صعوبتهم في النهوض ، وزادت بالتالي اثارتهم لضحك المتفرجين .

يدور البرميل بفعل محرك آلي ، يعتبر فوقيا بالنسبة له . ولكن لنا ان نتصور بسهولة برميلا يحركه الاناس الذين في داخله : الحافظون توازنهم والساقطون معا . برميل كهذا ، بالطبع ، سيدور دورانا غير منسجم ، مرة في هذا الاتجاه ، ومرة في ذاك . ولسوف يكون التوازن فيه أصعب من التوازن في البرميل الاخر ، اذ ان على المرء ان يغير خطوته باستمرار ، ويتحرك آنا

الى الامام وآنا الى الوراء ، أسرع أو أبطأ • ويزيد عدد الساقطين • ولكن لا الساقطون بسبب سرعة حركتهم ، ولا الساقطون بسبب بطء حركتهم • هم بابطال مأساويين • انهم غروتسكيون ، وحسب • وهم غروتسكيون حتى لو لم يجدوا مخرجا من هذا البرميل • ان الآلة الاجتماعية التي نراها في معظم مسرحيات آداموف شديدة الشبه ببرميل الضحكات هذا •

عالم المأساة وعالم الغروتسكية متماثلان في البنية • والغروتسكية تتبنى ثيمات المأساة وتطرح الاسئلة الإساسية ذاتها • غير أن أجوبتها مختلفة • والجدل حول التأويل المأساوي والتأويل الغروتسكي لقدر الانسان يعكس الصراع الدائم ما بين فلسفتين ، ما بين طريقتين في التفكير ، هما موقفان متضادان يعرفهما الفيلسوف البولندي ليجيك كولاكوفسكي بحديثه عن الخصومة التي ترفض أي توفيق بين الكاهن والمهرج • فبين المأساة والغروتسكية هذا الصراع نفسه حول النهايات المعرفية ، أو الايمان بالمطلق، أو الامل في الحل الاخير لمشكلة التناقض بين النظام الخلقي والممارسةاليومية• فالمأساة هي مسرح الكهنة ، والغروتسكية مسرح المهرجين •

والصراع بين فلسفتين ونمطين من المسرح يشتد ويتأزم بنوع خاص في زمن الاضطرابات الكبرى • عندما يطاح بالقيم السائدة ، ولا استئناف هناك لله ، أو الطبيعة ، أو التاريخ من العذابات التي يفرضها العالم القاسي ،يصبح المهرج هو الشخص المركزي في المسرح • وهو يرافق الثلاثي المنفي – الملك ، والنبيل وابنه – في تجوالهم الاليم خلال الليل القارس الذي هبط على العالم ولا ينتهي ، خلال « الليلة البـاردة » التي ، في « الملك لير » ، « ستحيلنا جميعا الى بهاليل ومجانين » •

— ٢ —

غلوستر ، بعد أن تسمل عيناه ، يريد أن يلقي بنفسه من على تلعة دوڤر الى البحر • والذي يقتاده هو ابنه الذي يتظاهر بالجنون • كلاهما بلغ أعماق

المعاناة الانسانية ــ أو «قمةهرم المعاناة» ، كما وصفها يوليوش سلوفاجكي• ولكن ليس على المسرح الا ممثلان اثنان ، احدهما يلعب دور الاعمى ،والاخر يلعب دور المجنون • وهما يسيران معا •

غلوستر

متى أبلغ قمة ذلك التل ؟

ادغار

انك تتسلقه الان • ألا ترى جهدنا ؟

غلوستر

ولكن يخيل الي ان الارض مستوية •

ادغار

بل صاعدة جدا :
أصغ ! أتسمع البحر ؟

غلوستر

لا ، وأيم الحق •

(٤ ، ٦)

من السهل تصور هذا المشهد ، فالنص نفسه يمدنا بالارشادات المسرحية• ادغار يساند أباه غلوستر ، ويرفع قدميه عاليا متظاهرا بالسير صعدا • غلوستر ، ايضا ، يرفع قدميه ، متوقعا ارتفاع الارض ، ولكن ليس تحت قدميه الا الهواء • هذا المشهد باجمعه مكتوب لنوع محدد جدا من المسرح، هو البانتومايم •

وهذا البانتومايم لا يظهر معناه الا اذا تم تمثيله على مسرح مسطح ، مستو •

يتظاهر ادغار بالجنون ، وعليه لذلك أن يقوم بالايماءات الصحيحة • والمشهد في تعبيره التمثيلي هو مشهد مجنون يقود رجلا ضريرا ويقنعه بالكلام بوجود تل غير موجود • وبعد لحظتين سيتم رسم منظر طبيعي بخطوط قليلة• وشكسبير كثيرا ما يخلق المنظر الطبيعي على مسرح خال • ماهي الا بضع كلمات ، واذا ضوء العصر الناعم في الـ « غلوب » يتحول الى ليل ، أو مساء، أو صباح • ولكن ما من منظر طبيعي في شكسبير بدقة ووضوح هذا المنظر • انه اشبه بلوحة من رسم برويغل : مكتظة بالبشر ، والاشياء ، والاحداث • هناك شخص صغير على منحدر التل يجمع الشمرة • والصيادون السائرون على الساحل يظهرون كالفئران • والسفينة الفارغة تبدو كزورق صغير ، والزورق كخشبة صغيرة طافية •

انها هاوية خيال شكسبير هذه التي يجعل سلوفاجكي بطله في«كورديان» يرسل البصر اليها :

هلم هنا ! قف على القمة ولا تتحرك • سيدوخ رأسك
عندما ترسل ناظريك الى الهاوية التي تحت قدميك •
فالغربان التي تطير في أواسط المنحدر لا تكبر الخنافس •
وهناك أيضا شخص يكدح ، يجمع الاعشاب •
ولا يبدو أكبر من رأس انسان •
وهناك على الساحل يبدو الصيادون كالنمل* •••

هذا المنظر الدقيق الذي يخلقه المؤلف على مسرح خال لا يقصد به ان يكون جزءا من الديكور ، أو ان يحل محل ديكور غير موجود • لقد ادرك سلوفاجكي بالضبط الغرض الدرامي من هذا المشهد :

آه يا شكسبير أيها الروح ! جبلا أقمت
أشمخ مما خلقت الطبيعة •لانك تحدثت لرجل أعمى عن هاوية•••

(*) سلوفاجكي يكرر هنا كلمات شكسبير الا في مواضع قليلة جدا . المترجم

فالمنظر الان دليل للبانتومايم . بلغ غلوستر وادغار قمة التل . ومنظر الطبيعة الان يترامى تحتهما .

أعطني يدك ، انك الان على بعد قدم
من أقصى الشفير : لو أعطيت كل ما تحت القمر
لما قفزت الى الاعلى .

(الملك لير ، ٤ ، ٦)

في عهد شكسبير ربما كان الممثلون ينحنون فوق حاجز يجعل على المسرح العلوي الصغير ، فوق رؤوس « الحائشة » مباشرة . ولكننا هنا لا يعنينا ان نعيد تاريخيا تركيب المسرح الاليزابيثي . انما نحن معنيون بوجود « المايم » وأهميته . ان شكسبير عنيد . فهذا غلوستر قد قفز من على شفير الهاوية . وكلا الممثلين واقف على « سفح » تل موهوم . المنظر نفسه الان أصبح فوقهما . ويستمر المايم .

غلوستر

ولكن هل سقطت أم لا ؟

ادغار

من الذروة الرهيبة لجدار البحر الكلسيّ هذا
ارفع بصرك الى الاعلى . حتى القبَّرة الحادّة الحنجرة
لا ترى عن هذا البعد ولا تسمع . ارجوك ، ارفع بصرك .

يخلق المايم منطقة جميلة المشاهد : قمة التل وسفحه ، والهاوية . ويستخدم شكسبير كل وسائل المسرح اللاتوهيمي ليوجد منظرا واقعيا جدا، ومجسدا جدا ــ منظرا ان هو الا وهم رجل عديم البصر . فيه منظور ،وضوء، وأناس ، وأشياء ، وحتى أصوات . من ذروة التل لا يسمع البحر ، ولكن هديره يذكر . ومن سفح التل لا تسمع القبرة ، ولكن اغنيتها تذكر . ففي

هذا المنظر الطبيعي نجد الاصوات حاضرة بغيابها ، فالصمت مليء بهـا ، كما المسرح الخالي مليء بالتل .

ومشهد القفزة الانتحارية مايم أيضا . يركع غلوستر ليتلو صـلاته الاخيرة ، وبعدها ، بموجب تقاليد تقديم هذه المسرحية بانكلترا ، بسـقط على وجهه . انه الان على سفح التل . ولكن لم يكن هناك أي علو : فهو لم يكن الا وهما . غلوستر ركع على ركبتيه على مسرح خال ، سقط على وجهه، ثم نهض واقفا . وعند هذه النقطة يبدأ الوهم بالزوال (*) .

التل غير الموجود ليس الغرض منه مجرد خداع الشيخ الضرير . فلمدة قصيرة نحن ايضا آمنا بهذا المنظر وبالمايم . وما هو بالسهل ان نحدد مغزى هذه الامثولة . ولكن ثمة امرا واحدا شديد الوضوح : هـذا الضرب من الامثولة لايمكن تخيلها خارج المسرح ، أو بالاحرى ، خارج نوع معين مـن المسرح . ففي النثر القصصي لكان بوسع ادغار ، ولاشك ، ان يقود غلوستر الاعمى الى تلاع دوفر ، ويدعه يقفز من على صخرة ، ويجعله يصدق انه يقفز من قمة تل . ولكن بامكانه ايضا أن يسير به مسيرة يوم من القلعة ، ويجعله يقفز من صخرة على كومة من الرمل . في الفلم السينمائي وفي النثر ليس هناك الا الخيار بين صخرة حقيقية في الرمل ، وبين قفزة حقيقية أيضا من على قمة تل كلسي الى البحر . لايمكن نقل محاولة غلوستر الانتحارية الى الشاشة ، الا اذا صورها المخرج كما يصور عرضا مسرحيا . أما في المسرح الطبيعي ، أو حتى المسرح المؤسلب ، فان أمثولة شكسبير ستمحق كليا ، حين ترسم الهاوية أو تسقط ضوئيا على ستارة خلفية .

(*) قارن تحليل هذا المشهد في الدراسة الاصيلة البارعـة التي كتبهـا جي . ولسون نايت عن العناصر الفروتسكية في « الملك لير » (وهي تختلف بعض الشيء عما كتبته انا) في كتابه « عجلة النار » ١٩٥٧ .

ـ المؤلف ـ

يجب ان يكون المسرح خاليا • وقد مثل عليه فعل انتحار ، أو بالاحرى رمزه • والمايم هو تمثيل الرموز • في مسرحية ايونسكو « القاتل بلا رهينة » نجد أن المهندس ، الذي هو في الوقت نفسه ضابط الشرطة ، يجول مع بيرانجير في « المدينة المشعة » • وعلى المسرح الخالي يروح بيرانجير يشم أزهارا غير موجودة ويدق على جدران غير قائمة • فالمدينة المشعة موجودة وغير موجودة ، أو انها كانت موجودة دائما وفي كل مكان • ومن هنا كونها مرعبة • وكذلك الامر مع تلعة دوڤر الشكسبيرية ، فانها موجودة وغير موجودة • انها الهاوية ، في انتظار دائم • فالهاوية التي قد يقفز اليها الانسان موجودة في كل مكان •

كان من دأب شكسبير ، ببضع كلمات من الحوار ، ان يحول أي جزء من المسرح أو الشرفة التي تعلوه الى شارع لندني ، أو غابة ، أو قصر ، أو سفينة ، أو شرفات قلعة • ولكن هذه دائما اماكن فعل حقيقية • فأهالي المدينة يتجمهرون خارج « البرج » ، والعشاق يهيمون في الغابة ، وبروتس يقتل قيصر في « الفورم » • أما التلعة البيضاء في دوڤر فتؤدي وظيفة اخرى • غلوستر لا يقفز من قمة قلعة ، ولا من على صخرة ، وهنا يرينا شكسبير « في الملك لير » الضديد الكامن في المسرح البحث • وهو نفس الضديد المسرحي الذي يستخدمه ايونسكو في « القاتل بلا رهينة » •

في المسرح الطبيعي بوسع المرء أن يؤدي مشهد قتل ، أو مشهد رعب • والطلقة يمكن ان تطلق من مسدس حقيقي ، أو مسدس لعبة • أما في المايم ، فلا فرق بين المسدس الحقيقي والمسدس اللعبة : كلاهما في الواقع غير موجود • والموت مجرد أداء تمثيل ، امثولة ، رمز •

عندما يقع غلوستر على وجهه على خشبات مستويه منتظمة ، فانه يمثل مشهدا من مسرحية اخلاق قروسطية عظيمة • فهو ما عاد نبيلا من نبلاء

البلاط سملت عيناه لانه أبدى رأفة بالملك المنفي • وما عاد الفعل محصـورا بانكلترا الاليزابيثية أو السلتية • غلوستر هنا هو « كل انسان » Everyman ويغدو المسرح « مسرح الكون » القروسطي • ويجري الان تمثيل احـدى امثولات الانجيل ـ تلك التي تدور حول الرجل الغني الذي أصبح متسولا ، والرجل الاعمى الذي استعاد بصيرته عندما فقد عينيه • يبدأ « كل انسان » تجواله في العالم • في مسرحيات الاسرار القروسطية كان المسرح خاليـا أيضا ، ولكن تقوم في الخلفية منه أربعة قصور ، أربع بوابات تمثل الارض ، والمطهر ، والسـماء ، والجحيم • وفي « الملك لير » يكون المسرح خاليا باستمرار : ليس ثمة الا الارض القاسية ، حيث الانسان يقوم برحلته من المهد الى اللحد • وموضوع « الملك لير » هو البحث في معنى هذه الرحلة ، في وجود أو لا وجود السماء والجحيم •

من منتصف الفصل الثاني حتى منتهى الفصل الرابع ، يعالج شكسبير موضوعا من مواضيع الكتاب المقدس • غير ان « سـفر أيوب » الجديد هذا ، أو « الجحيم الداتي الجديد هـذا ، تمت كتابته في أواخر عصـر النهضة • وفي مسرحية شكسبير لانجد السماء المسيحية ، ولا السماء التي تنبأ وآمن بها الانسانيون في النهضة • ان « الملك لير » تجعل اهزوءة فاجعة من كل المنتهيات : من سماء موعودة على الارض ، وسماء موعودة بعد الموت : وكذلك من الرؤية العقلانية للتاريخ • فيهـا تتهافت القيـم الثابتة التي عرفها نظام القرون الوسطى ونظام النهضة • وكل ما يبقى في النهاية من هذا البانتومايم العملاقي هو الارض ـ خالية ، دامية • وفي هذه الارض ، التي عبرت من خلالها العاصفة غير مخلفة وراءها سوى الحجارة ، يستمر الملك ، والبهلول ، والاعمى ، والمجنون ، في حوارهـم المأخوذ •

يقع غلوستر على خشبة المسرح الخالي • قفزته الانتحارية مأساوية •

لقد بلغ أعماق البؤس الانساني • كما بلغها ابنه ادغار ، الذي يتظاهر بأنه توما المجنون لينقذ أباه • بيد أن الباتومايم الذي يؤديه الممثلون على المسرح غروتسكي ، وفيه ما يشبه السيرك • فغلوستر الاعمى ، الذي تسلق ارتفاعا غير موجود وسقط على أخشاب مستوية ، مهرج • انه تهريج فلسفي ، من الضرب الذي نجده في المسرح الحديث •

صوت صافرة من الكوليس الايسر •
الرجل لا يتحرك •

ينظر الى يديه ، يلتفت حوله باحثا عن مقص ، يراه ،
يلتقطه ، يبدأ بتقليم أظافره ، يتوقف ، يمرّ بأصبعه
على شفرة المقص ، يذهب ويضعه على مكعب صغير ، يدور
جانبا ، يفتح ياقته ، يبرز عنقه ، ويتحسسه بأصابعه •
يُسحب المكعب الصغير الى الاعلى ويختمي في السُتُر
السقفية ، ومعه الحبل والمقص •

يلتفت الرجل ليأخذ المقص ، ويرى ما حصل •
يدور جانبا ، ويتأمل •
يذهب ويجلس على المكعب الكبير •
يُسحب المكعب الكبير من تحته • يسقط • يسحب المكعبّ
الكبير الى الاعلى ويختفي في الستر السقفية •

يبقى مضطجعاً على جنبه ، ووجهه نحو الجمهور ،
يحدّق أمامه •

(« فصل بلا كلام » ، ص ص ٥٩ــ٦٠)

« فصل بلا كلام » يقع في ختام « نهاية اللعبة » لبيكت ، وكأنه يهيىء لها تأويلها الاخير • حتى ما تبقى من آثار الشخصيات والفعل والموقف

قلّصه المؤلف كثيرا • والذي يبقى هو امثولة ترمز الى المصير الانساني الشامل • انه موقف كلي مطلق • ألقي بالانسان على المسرح الخالي • فيحاول النجاة الى الكواليس ، ولكنه يركل ويعاد • ومن فوق شجرةفيها بعض الاوراق ، ينزل بالحبال ابريق ماء ، مقص خياطة ، وبعض المكعبات• يحاول الرجل أن يختبىء في ظل الاوراق ، ولكن الشجرة تسحب الى الاعلى • يحاول الامساك بالابريق ، ولكنه يرتفع في الفضاء • يحاول الانتحار ، ولكن هذا يغدو مستحيلا أيضا ، اذ « ينثني الغصن على جذع الشجرة » • يقعد الرجل ويفكر • يظهر الابريق والشجرة ثانية • ولكن الرجل لا يتحرك •

في ختام « نهاية اللعبة » نجد ان القوى الخارجة عن الانسان ــ الآلهة ، القدر ، العالم ــ ليست عديمة الاكتراث . بل هي هازئة وحاقدة • انها تغويه طوال الوقت • فهذه القوى أقوى منه • على الانسان ان يهزم وليس له مهرب من الموقف الذي فرض عليه • كل ما بوسعه فعله هو أن يسلم ، أن يرفض لعبة معصوب العينين ، بأمكانية الرفض وحدها يستطيع أن يتخطى القوى الخارجية •

من السهل ان نرى صلة هذه الامثولة بالكتاب المقدس ، حتى في كناياتها : النخلة ، ظلها ، الماء • والقوة التي في الاعلى وخارجة عن طاقة الانسان تذكر المرء برموز « العهد القديم » • هذه المسرحية ايضا « سفر أيوب » ، ولكن دون النهاية التفاؤلية التي ينتهي اليها « سفر أيوب » •

« سفر أيوب » الجديد هذا يعرض علينا باسلوب اضحاكي ، كأنه بانتومايم في سيرك ، والذي يقوم بتمثيل « فصل بلا كلام » هو مهرج • والامثولة الفلسفية قد تؤول كمأساة أو غروتسكية ، الا ان تعبيرها الفني غروتسكي فقط • ومحاولة انتحار غلوستر كذلك ان هي الا شقلبة سيركية على مسرح خال • وضع غلوستر وابنه ادغار وضع ماساوي ،

ولكنه عـرض بالبانتومايم ، وهـو التعبير التقليـدي عن التهريج • وفي شكسبير كثيرا ما يقلد المهرجون ايماءات الملوك والابطال ، ولكن «الملك لير » هي المسرحية التي نرى فيها مشـاهد مأسـاوية عظيمة من خـلال التهريج •

مايم الانتحار ليس وحده الغروتسكي • الحوار المرافق له قـاس وساخر كذلك • يركع غلوستر الاعمى ويصلي :

ايتها الآلهة القادرة !
اني ارفض هذه الدنيا ، وعلى مشهد منكم
ها أنا القي بكربي وبليتي عني •
لو كان بوسعي المزيد من التحمل
دون مناقشة لارادتكم القاهرة ،
لاحترقت فيّ ذبالتي والجزء المقيت من طبيعتي •
ان كان ادغار حيا ، باركيه !

فانتحار غلوستر له معنى في حالة وجود الآلهة فقط • انه احتجاج على آلام لا يستحقها ، على ظلم الدنيا • ويوجه هذا الاحتجاج في اتجاه معين• انه يشير الى المنتهيات • حتى لو كانت الآلهة قاسية ، فان عليها ان تـأخذ انتحاره بعين الاعتبار • ان له قدره يوم الحساب الاخير بين الآلهة والبشر• قيمته الواحدة كامنة في اشارته الى المطلق •

ولكن اذا لم توجد الآلهة ونظامها الخلقي في العالم ، فـان انتحـار غلوستر لا يحل ولا يغير شيئا • ان هو الا شقلبة على مسرح خال ،خادع وخائب على المستوى الحقائقي والمسـتوى الميتافيزيقي معـا • وعندئذ لايكون البانتومايم وحده غروتسكيا ، بل الموقف كله ، من البداية حتى النهاية • انه انتظار لـ غودو الذي لا يأتي •

استراغون

لماذا لا نشنق انفسنا ؟

فلاديمير

بمــاذا ؟

استراغون

آما عندك قطعة حبل ؟

فلاديمير

لا •

استراغون

اذن ، غير ممكن •

فلاديمير

فلنذهب •

استراغون

انتظر ! هذا حزامي •

فلاديمير

أقصر من اللازم •

استراغون

تستطيع ان تتعلق بساقي •

فلاديمير

ومن يتعلق بساقي أنا ؟

استراغون

صحيح •

فلاديمـــير

على كل ، أرني اياه .

(استراغون يحل الحبل الرفيع الذي يشد بنطلونه حـول خصره ، فيتساقط بنطلونه ، لكبره عليه ، بين كاحليه .
ينظران الى الحبل . فيقول فلاديمير :)

ربما يفيدنا . ولكن ، هل هو قوي ؟

استراغون

سنرى . هاك .

(كل يأخذ طرفا من الحبل ويشد . ينقطع . يكادان يقعان) .

فلاديمـــير

لايساوي تفلة .

(في انتظار غودو ، ٢)

غلوستر يقع فعلا ، وينهض ثانية . يقوم بمحاولته الانتحارية ، ولكنه يخفق في زعزعة العالم . لا يتغير شيء . وتأتي ملاحظـة ادغـار على ذلك ساخرة :

... لو كان حقا حيث ظن .
لكان ظنه الان امرا مضى ...

(٤ ، ٦)

ان لم تكن ثمة آلهة ، فالانتحار مسـتحيل . هنـاك الموت فقـط . والانتحار لا يستطيع تغيير القدر الانساني ، انما يعجل منه وحسب . ويكف عن كونه احتجاجا ، ويصير قبولا لاعظم قسوة في العالم ــ الموت . انـه استسلام . وغلوستر يدرك أخيرا :

••• من هذه الساعة فصاعداً سأتحمل
البليـة حتى تصيح بي « كفى ! كفى ! » وتقضـي • (٤ ، ٦)
ومرة اخرى ، في الفصل الاخير :

ولا خطوة ! للانسان ان يبلى حتى هنا •

(٥ ، ٢)

بعد هذا الانتحار الغروتسكي يتحدث غلوستر الى الملك لير وقـد تزعزع عقله • في مسرحية « في انتظار غودو » يجرى حوار ممـاثل بين استراغون وفلاديمير ، تقاطعه صرخات يائسة من « پوتزو » الاعمى ، الذي سقط على الارض ولا يستطيع النهوض • ولكـان پوتزو سـيفهم غلوستر بأقصى السهولة :

••• ذات يوم أصابني العمى ، وذات يوم سيصيبنا الصمم ، ذات يوم ولدنا ، وذات يوم سنموت ••• يلدون على صهوة القبر ، يشعّ النور برهة ، ثم يعود الليل من جديد •

(في انتظار غودو ، ٢)

شكسبير قال ذلك كله ، بكلمات أقل :

على الناس ان يتحملوا
رحيلهم عن هذه الدار كما تحملوا مجيئهم اليها :
الاهبة هي الكل •

(٥ ، ٢)

ولكن ايونسكو كان أوجز الجميع عندما قال في « القاتل بلا رهينة »: « كلنا سنموت ، وهذا هو الاغتراب الخطير الوحيد • »

- ٣ -

موضوع « الملك لير » تفسخ العالم وسقوطه • تستهل المسرحية كالتاريخيات ، بتقسيم المملكة وتنازل الملك عن العرش • وتختتم ايضا كالتاريخيات ، بالاعلان عن ملك جديد • وبين المقدمة والخاتمة تقع حرب أهلية • ولكن العالم ، خلافا للتاريخيات والمآسي ، لا يرأب صدعه ، أو تشفى جراحه ، ثانية • ليس في « الملك لير » فتى شديد العزم اسمه فرتنبراس يتسنم عرش الدانمرك ، ولا رجل بارد الاعصاب اسمه اكتافيوس يجعل نفسه أغسطس قيصر ، أو شاب نبيل اسمه مالكولم « يعيد الى موائدنا الطعام ، والى ليالينا النوم • » في ختام كل مأساة وكل مسرحية تاريخية ، يدعو الملك الحاضرين الى تتويجه • أما في « الملك لير » ، فلن نرى أي تتويج ، اذ ليس هناك من يدعوهم اليه ادغار : فالكل قد مات ، أو قتل • وكان غلوستر محقا اذ قال : « هذا العالم العظيم سيستهلك نفسه حتى العدم • » هؤلاء الذين بقوا ـ ادغار . وآلبني ، وكنت ـ ما عادوا الا ، كالملك لير ، من حطام الطبيعة •

هناك اثنتا عشرة شخصية رئيسية . ست منها خيرة وعادلة ، وست منها شريرة وظالمة • هذا التقسيم منطقي وتجريدي كما في المسرحيات الاخلاقية القديمة ، غير أن « الملك لير » مسرحية اخلاقية حيث يتحطم الجميع في النهاية ، الفضلاء مع الرذلاء ، الظالمون مع المظلومين ، المعذبون مع المعذبين • والتشريح يستمر حتى يخلو المسرح بالمرة ـ ولسوف يعرض تفسخ العالم وسقوطه على مستويين اثنين . أشبه بنوعين مختلفين من المسرح• يمكن ان ندعو أحدهما مسرح مكبث ، والاخر مسرح أيوب •

مسرح مكبث هو مشهد الجريمة • ثمة في البداية حكاية من حكايات الاطفال عن ابنتين شريرتين وابنة ثالثة طيبة • والابنة الطيبة هذه ستموت شنقا في السجن • والابنتان الشريرتان ستموتان أيضا ، ولكن بعد ان

تخون كلتاهما زوجها ، وتقتل احداهما زوجها وتقع في السجن كذلك • كل المواثيق والعهود ، كل القوانين والشرائع ، الهية كانت أم طبيعية أم بشرية، ستكسر وتنقض • وسيتهاوى النظام الاجتماعي ، من المملكة الى الاسرة ، فلا يبقى ملوك ورعايا ، . آباء وأبناء ، أزواج وزوجات • ليس هناك الا وحوش من عصر النهضة ، يلتهم الواحد الاخر التهام الضواري • وقد تم تكثيف كل شيء ، ورسمه بخطوط عريضة ، بحيث تكاد الشخصيات لاتتميز• تاريخ العالم في غنى عن علم النفس ، وعن البلاغة • انه فعل محض • وما هذا السياق العنيف الا مثل وايضاح ، وهو يؤلف المقابل الواقعي الاسود « لمسرح أيوب » •

لان مسرح أيوب هو الذي يتألف منه المشهد الرئيسي • وعليه سيجري تمثيل المسرحية الاخلاقية التهريجية الساخرة حول قدر الانسان • ولكن قبل ان يتم ذلك ، يجب اقتلاع الشخصيات كلها من مراكزها الاجتماعية وجرها الى المهانة الاخيرة • علينا ان تبلغ الحضيض الصخري • وليس هذا السقوط مجرد امثولة فلسفية ، كقفزة غلوستر في هوة موهومة• فموضوع السقوط يستمر به شكسبير بعناد ، وتماسك ، ويكرره أربع مرات على الاقل • فالسقوط هو ، في الوقت نفسه ، مادي وروحي ، جسدي واجتماعي •

في البدء كان هناك ملك ذو بلاط ووزراء • بعد ذلك ، ليس هناك الا شحاذون أربعة هائمون في الفلاة ، تتناوشهم الرياح الغضبى والامطار الهامية • والسقوط قد يكون بطيئا ، أو فجائيا : للملك لير اولا حاشية من مئة رجل ، ثم خمسين ، ثم رجل واحد فقط • وكنت ينفيه الملك بايماءة ساخطة واحدة من يده • غير ان عملية التحقير هي دوما نفسها : كل ما يميز الانسان ــ من لقب ، أو مكانة اجتماعية ، أو حتى اسم ــ يضيع • لا حاجة للاسماء بعد • لقد أمسى كل امرىء ظلا لنفسه ، انسانا ، لا غير :

لـــــير

هل هنا من يعرفني ؟ هذا ليس لير :
أيمشي لير هكذا ؟ اينطق هكذا ؟
من له أن يخبرني من أنا ؟

بهلـــول

ظل لير . (١ ، ٤)

ويسأله السؤال نفسه مرة اخرى ، ونسمع نفس الجواب . يعود كنت الى ملكه :

لـــــير

ها ، من أنت ؟

كنـــت

انسان يا سيدي . (١ ، ٤)

والانسان العاري لا اسم له ..قبل ان تبدأ المسرح الاخلاقية على كل انسان ان يكون عاريا ، عاريا كالدودة .

ثم قام ايوب ، ومزق ثوبه ، وحلق رأسه ، وسقط على الارض ، وتعبّد .
وقال : عارياً خرجت من رحم أمي ، وعارياً هناك سأعود .

(سفر أيوب ، ١ ، ٢٠-٢١)

الصور المستقاة من الكتاب المقدس في « سفر أيوب » الجديد هذا

ليست مجرد صدفة فادغار يقول انه « سيعرّض عريه لمجابهة الرياح وعسف الشتاء » • وتعود هذه الثيمة بعناد ، وبتماسك مماثل :

في عاصفة الليلة الماضية رأيت غلاماً مثله

جعلني افكرّ بأن الانسان دودة • (٤ ، ١)

السقوط معناه العذاب والالم • قد يكون العذاب ماديا أو روحيا ، أو كليهما معا • لير يفقد عقله • وكنت يوضع في الدهق • وغلوستر تسمل عيناه ويحاول الانتحار • فلكي يغدو الانسان عاريا ، أو قل لكي يغدو الانسان انسانا لا غير ، لن يكفي ان يجرد عنه الاسم والمكانة والكيان • لابد من تشويهه وتذبيحه جسديا ومعنويا ، وتحويله ، كالملك لير ، الى حطام ، ثم سؤاله : من أنت ؟ لان ايوب النهضة الجديد هو الذي سيحاكم الاحداث الجارية على « مسرح مكبث » •

لقد لاحظ الناقد البولندي اندريه فالكيفتش عملية تشويه الانسان وبتره هذه ، لافي شكسبير وحده ، بل في الادب والدرامة الحديثين • وهو يشبهها بتقشير البصلة • يجرد المرء القشرة الخارجية عن البصلة ،ثم يرفع عنها وريقة اثر وريقة • اين تنتهي البصلة ؟ اين قلبها ؟ الاعمى انسان ، والمجنون انسان ، والعجوز الخرف انسان • ولا شيء الا انسان • مسكين ما ، حقير مغمور ، يعاني الالم ، فيحاول أن يسبغ على ألمه معنى ونبلا ، متمردا عليه أو راضيا به ، ولسوف يموت •

يا آلهة ! من يستطيع القول « انني في اسوأ شدتي »

لم اكن يوما في شدة كهذه •

ولعلني صائر الى حال أشد • ما بلغنا من شدة اسوأها

ما دام بوسعنا القول : « هذا اسوأ الشدة »

(٤ ، ١)

فلاديمير واستراغون يتحدثان على نفس الغرار • انهما يثرثران ،ولكن في تلك الثرثرة بقايا من نفس التفكير بالمنتهيات •

فلاديمــــير

نحن في منجى من التفكير نهائيا •

اســـتراغون

اذن ما الذي تتذمر منه ؟

فلاديمــــير

التفكير ليس اسوأ ما هناك •

اســـتراغون

ربما • ولكنه على الاقل هناك •

فلاديمــــير

ماذا هناك ؟

فكرة ممتازة • ليلق كل واحد اسئلة على الاخر •

فلاديمــــير

ماذا تعني بـ « ولكنه على الاقل هناك » ؟

اســـتراغون

هناك بؤس أقل لنا •

فلاديمــــير

صحيح •

اســـتراغون

اذن ؟ اذا حمدناه على هذه النعم ؟

فلاديمــــير

الرهيب هو ان يكون الواحد قد فكر •

(في انتظار غودو ، ٢)

بوتزو متعجرف ومتفيهق عندما نراه في القسم الاول من « في انتظار غودو» وهو يقود بالحبل «لكي» الذي يكاد يموت جوعا • علاقتهما ما زالت علاقة السيد والخادم ، المستغِل" والمستغَل" وعندما يظهران مرة ثانية ، يكون بوتزو ضريرا ولكي أبكم • وما زال نفس الحبل يصل بينهما • غير أنهما الان مجرد رجلين ، انسانين •

انه لبلاء الزمان ، حينما العميان يقودهم المجانين •
(٤ ، ١)

انه غلوستر الاعمى يقوده ادغار الى قلعة دوفر • انه موضوع « نهاية اللعبة » لبيكت • كان بيكت أول من رآه في « الملك لير » • فحذف الفعل بأجمعه ، وكل ماهو خارج عنه ، وكرره بشكله الهيكلي •

كلوف لايستطيع الجلوس ، وهام الاعمى لايستطيع النهوض ، ولا يتحرك الا بكرسي العجلة ، ويتبول بانبوبة القسطر • ونل وناغ « قد كسرت سيقانهما » ، ويكادان يلفظان انفاسهما الاخيرة في صحيفتي القمامة• غير ان هام يستمر في السيطرة على الجميع ، وكرسي العجلة يذكرنا بالعرش• عند اخراج المسرحية في لندن ، كان يرتدي ثوبا ارجوانيا كالحا ، ويمسح وجهه بمنديل أحمر كالدم • لقد كان ، كالملك لير ، طاغية مهانا فقد سلطانه، « حطاما من حطام الطبيعة » • كان أشبه بالملك لير في الفصل الرابع ، في المشهد الذي يلتقي فيه الملك وغلوستر الاعمى ، وبعد حوار محموم رائع يأمر الملك بأن يخلع عنه أحد حذائيه لانه يشد على قدمه • وهذا هو نفس الحذاء الضيق الذي سيخلعه أحد المهرجين في أوائل « في انتظار غودو » •

هذا هو « تقشير البصلة » الساخر العاتي ، شكسبيريا ومعاصرا • نقشر البصلة حتى النهاية ، حتى «اللاشيء» المعذب • انه موضوع السقوط • فكرة الانسان والمواقف كلها تقلصت الى القدر الانساني النهائي ، الكلي،

المركز ، الواحد . يسأل فلاديمير : « ما الذي في هذا الكيس ؟ » فيجيب بوتزو الاعمى : « رمل . » وكلوف في « نهاية اللعبة » يرفع غطاء صفيحة القمامة ليرى ما الذي صار من ناغ ، ثم يقول : « انه يبكي . » فيجيب هام : « اذن هو حي » .

انه يبكي ، اذن هو حي . لقد اعتبرها النقاد الانكليز جواب بيكيت على المعادلة الديكارتية بشأن الانسان : « اني أفكر ، اذن أنا موجود » ، التي لُخّصت اصلاً عن المعادلة اللاهوتية . ولكن الواقع هو ان بيكيت انما يكرر ، بكل بساطة ، قول شكسبير .

... لقد جئناها باكين .

عندما نولد نبكي لمجيئنا

الى مسرح البلهاء الكبير هذا .

(٤ ، ٦)

العالم حقيقي . والحذاء فعلا يشد على القدم ويؤذيها . والمعاناة أيضا حقيقية . ولكن الايماءة التي يطالب بها رجل مهدم ان يخلع عن قدمه حذاءه المؤلم أمر مضحك . كما هو مضحك ان يتشقلب شيخ ضرير كغلوستر على مسرح خال .

أيوب ، في سفره ، رجل مهدم . ولكن هذا المهدم في حديث متواصل مع الله . وهو يشتم ويلعن ويكفر . وفي النهاية يعترف بأن الله على حق . فبرر آلامه وأضفى عليها النبل ، وأدخلها في النظام الميتافيزيقي المطلق . ان « سفر أيوب » مسرح كهنة . في حين أنه في « نهاية اللعبة » الشكسبيرية والبيكيتيّة يقوم بتمثيله المهرّجون . ولكن هنا أيضا يستعين الاشخاص كلهم بالآلهة ــ لير ، غلوستر ، كنت ، حتى ألبني :

الملك لــير

قسما بجوبيتر ، كلا !

كنــت

قسما بجونو ، نعم !

الآلهة في البداية ، اسماؤها اغريقية . ثم ماهي الا آلهة ، مجموعة من الحكام الرهيبين العظام المقيمين في العلى ، الذين ينتظر منهم ان يتدخلوا عاجلا أو اجلا . ولكن الآلهة لا تتدخل . انها صامتة . فتغدو اللهجة ، تدريجيا ، ساخرة ، وتشتد فيها السخرية . حطام انساني يستنجد بإله لا يجيب . وتتصاعد القسوة في الفعل المسرحي ، ولكنه في الوقت نفسه يكتسب صفة متزايدة من التهريج :

وحقّ الآلهة الكرام ، عيب عليك
ان تنتفي لحيتي .

(٣ ، ٧)

والهزيمة والمعاناة ، والقسوة ، لكلها معانيها حتى عندما تكون الآلهة قاسية . فهذه هي الفرصة اللاهوتية الاخيرة لتبرير المعاناة . وأيوب كان يعرف ذلك حق المعرفة حين صرخ لله .

ان يكون السوط يقتل فجأةً ، فلسوف يضحك من امتحان الابرياء .

(سفر ايوب ، ٩ ، ٢٣)

وللانسان أن يستجير من إله عادل ، بإله غير عادل :

كالذباب للصبية العابثين ، نحن للآلهة ،
يقتلوننا ملهاة لهم .

(٤ ، ١)

ولكن ما دامت الآلهة موجودة ، فالكل يمكن انقاذه :

استمع الى هذا يا أيوب : قف مكانك ، وتأمل في
عجائب ما صنع الله •

(سفر أيوب ، ٣٧ ، ١٤)

وهنا شذرة من « نهاية اللعبة » •

كلـوف

قالوا لي ، هذا هو المكان ، ارفع رأسك وانظر الى ذلك الجمال كله • ذلك النظام ! قالوا لي ، اسمع يا هذا ، انت لست بالوحش أو الحيوان ، فكر في هذه الامور تجد كيف أن كل شيء يصبح واضحاً وبسيطا ! قالوا لي ، ما أمهر العناية التي يحظى بها هؤلاء جميعا الذين يموتون من جراء جراحهم •

هـام

كفى !

كلـوف

اقول لنفسي ـ أحيانا ، كلوف ، يجب عليك ان تتعلم المعاناة خيرا مما فعلت اذا أردتهم أن يسأموا من عقابك • أقول لنفسي ـ أحيانا ، كلوف ، يجب عليك ان تكون هناك خيرا مما لو اردتهم أن يسمحوا لك بالذهاب ـ يوما ما •

(ض ص ٥٠ـ٥١)

كلوف مهرج ، ولكنه أشقى من هام • وثرثرته ما زالت حول المنتهيات، كهذيان لكي ، « في انتظار غودو » • في هذا الحوار بين من هم حطام بشر . هام وحده ادرك حماقة كل معاناة • ولديه جواب واحد على المنتهيات : « على مهلك ••• سلام على ••• مؤخراتنا • » والزوجان : بوتزو الـذي

فقد بصره . ولكي الذي فقد نطقه ، من ناحية وهام العاجز عن النهوض . وكلوف العاجز عن القعود ، من ناحية اخرى ـ مأخوذان كلاهما من نهاية اللعبة في « الملك لير » :

لـــــير

اقرأ .

غلوســـــتر

أبالمحجر من العينين ؟

لـــــير

ماذا ، أمجنون أنت ؟ للمرء أن يرى كيف تسير

هذه الدنيا من غير عينين . انظر بأذنيك .

هذه أمثال من الكتاب المقدس . العميان يرون بوضوح ، والمجانين ينطقون بالحكمة . وهم ، على كل ، مجانين جميعا . يقول البير كامو في « اسطورة سيزيف » : « أربعتهم مجانين . أحدهــم احترافــا ، وثــانيهم اختيارا ، والاثنان الاخران ، بالعذاب الذي قاسياه . انهم أربعة اجســـاد ممزقة . اربعة وجوه لا يُسبر غورها للمصير نفسه . » البهلول يرافق لير في ليلة الجنون الباردة . وادغار يقتاد غلوستر من خلال انتحار غروتسكي . واستغاثات لير للآلهة تقابلها نكات البهلول البذيئــة ، وصلــوات غلوستر تقابلها عفاريت ادغار التهريجية :

فرتيريتو يدعوني ويقول إن نيرون يصيد السمك في بحيــرة الظــلام. عليك بالبراءة ، أرجوك ، واحذر ابليس اللعين ... ابليس اللعين يعض ظهري .... برررر ! .. الهرة شهباء .

غير ان عفاريت ادغار ليست الا ّ معارضة ساخرة لكتب الاحلام المصرية المعاصرة لشكسبير ، وكتب اخرى عن السحر والساحرات • انها نكتة رائعة لاذعة • فهو ينكت على نفسه ، على أيوب ، في حديثه المتواصل • لان فوق « مسرح أيوب » هناك في « الملك لير » « مسرح مكبث » فقط • عليه الناس يقتلون ، ويذبحون ، ويعذبون بعضهم بعضا ، ويزنون ويفحشون، ويقسمون الممالك • انهم ، من وجهة نظر أيوب وقد توقف عن مخاطبة الله، مهرجون • انهم مهرجون لم يدركوا بعد أنهم مهرجون •

لـــير

هيا ، هيا ، اني ملك !
ايها السادة اتعلمون ؟

مرافـــق

ان كنا طوع امركم ، فانكم ذوو جلالة •

لـــير

اذن فيها الحياة ! تعالوا خذوها •
تأخذونها ان ركضتم • دي ، دي ، دي •••

(٤ ، ٦)

أزفت ساعة الصفر • وجعل لير أخيرا يفهمها • تماما كما جعل هام يفهم كل شيء ، رغم كونه موثوقا بعرش العجلة ، وكذلك پوتزو ، عندما نزل به العمى وسقط على اكياسه المليئة بالرمل :

پوتزو

استيقظت ذات يوم وانا أعمى كالحظ •••

فلاديمـــير

ومتى كان ذلك ؟

پوتزو

لا أدري ••• لا تحقق معي ! ليس للعميان فكرة

عن الزمن واشياء الزمن محجوبة عنهم أيضا .

(في انتظار غودو ، ٢)

والملك لير هكذا يختتم خطابه النهائي المحموم :

أما من نجدة ؟ ماذا ، أأسير أنا ؟

ان أنا الا اضحوكة الدهر .

وبعد لحظات سيخرج من المسرح راكضا . وقبل ذلك ، سيطلب خلع حذائه الذي يشد على قدمه . انه الان مهرج ، فلم لا يفعل ذلك ؟ على « مسرح أيوب » قدم أربعة مهرجين الفصل القروسطي القديم عن تفسخ العالم وسقوطه . أما في نهاية اللعبة الشكسبيرية والبيكتية ، فالذي يسقط هو العالم الحديث : عالم النهضة ، وعالمنا .

— ٤ —

كان المهرج الاصلي هارلكوين . فيه شيء من الحيوان ، والفون (جني الغابات) ، والشيطان . وهذا هو السبب في أنه يلبس قناعا أسود . ينطلق في كل اتجاه ويبدو أنه يحيل نفسه من شكل الى اخر . قوانين الزمان والمكان لا تنطبق عليه . فهو يغير تنكره في طرفة عين ، وبوسعه ان يكون في عدة أمكنة في آن واحد . انه عفريت الحركة . في مسرحية غولدوني « خادم سيدين » التي اخرجها «المسرح الصغير» في ميلانو ، نجد هارلكوين جالسا على حافة منصة خشبية ، ينتف شعرة من رأسه ، فيطيلها أو يقصرها، ويسحبها من خلال اذنيه ، أو يقيمها على أنفه صلبة مستقيمة في الفضاء ! وهو خفيف اليد ، خفيف الاصابع . انه خادم لا يخدم أحدا في الواقع ويحتال على ابعاد الكل عنه . يهزأ من التجار ومن العشاق ، ويسخر من كبار القوم ومن صغارهم . ينكت على الحب والطموح ، على السلطة والمال. وهو أحكم من أسياده ، ولو انه يبدو « شاطرا » فقط . انه مستقل ، لانه ادرك ان العالم حماقة وبلاهة .

و « پك » في « حلم ليلة منتصف الصيف » من مخلوقـات الجن في الفولكلور الانكليزي ، انه « روبن الفتى الطيب » • الا أنه ايضا هارلكوين في الكوميدية ديلا"رتي النهضوية • هو أيضاً فنان سريع التحو"ل ، خفيف اليد والاصابع ، وبارع في تدبير المقالب • يشوش على أزواج المحبـين ، ويجعل تيتانيا تداعب رأس حمار وتغازلـه • انـه في الواقـع يجعلهم كلهم مضحكين ، تيتانيا الملكة ، واوبيرون الملـك ، وكذلك العشـاق هيرميـا وليساندر ، هيلينا وديميتريوس • فهو يفضح جنون الحب • انه الصدفة ، والقدر ، والحظ • ويتفق ان الحظ ساخر بمفارقاته ، ولو انه لا يعلم ذلك• وپك اذ يقوم بمقالبه لا يعرف ما الذي يفعل • وهذا هو السبب في انـه يستطيع أن يتشقلب على المسرح مرة تلوة مرة ، مثل هارلكوين •

التهريج فلسفة ومعرفـة في آن معـا • طچستون وفست* مهرجـان محترفان • يلبسان زي المضحكين ، وهما في خدمة أمير • ولكن كليهما يبقى هارلكوين • وضمن نطاق الباتتومايم • ولكنهما لا يخرجان الحفلة التمثيلية الان ، ولا يساهمان فيها • انما يعلقان عليها • ولـذا نجدهمـا شـامتين متمرمرين • ووضع المضحك غامض ومليء بالتناقضات التي تنجم عن التفاوت بين الحرفة والفلسفة • فحرفة المضحك ، كحرفة المثقف ، هي تهيئة الامتاع• وفلسفته تطالبه بقول الحقيقة ونسف الاساطير • والبهلول في « الملك لير » لا يملك حتى اسما لنفسه : انه بهلول وكفى ، بهلول خالص بحت • ولكنـه أول بهلول يعي مكانة البهلول :

بهلول

أرجوك ، عماه ، جيء بمعلم يلقن بهلولك الكذب •
أود لو أتعلم الكذب •

(*) الاول في « كما تهواه » والثاني في « الليلة الثانية عشرة » ـ المترجم

لـير

والله لو كذبت لامرنا بجلدك .

بهلول

لست ادري أية قربى بينك وبين ابنتيك : هما تأمران بجلدي ان نطقت بالصدق ، وانت تأمر بجلدي ان نطقت بالكـذب . وأجلد أحيانا لانني الجأ الى الصمت . ليتني ما كنت بهلولا ، بل أي شيء آخر . لكن لن أتمنى لو كنت أنا أنت ، عماه . لقد قصقصت عقلك من الطرفين ، فلم تترك شيئا في الوسط .

(١ ، ٤)

ان البهلول الذي اعترف بأنه بهلول ، ورضي بأنه مجرد مضحك في خدمة الامير ، يبطل ان يكون مهرجا . غير ان فلسـفة المهرج مبنية عـلى الافتراض بأن كل امرىء في الدنيا بهلول ، وأعظم البهاليل هو ذلك الذي لا يعلم أنه بهلول : الامير بالذات . وهذا هو السبب في ان المهرج يجعـل بهاليل من الآخرين ، والا لما كان مهرجا . وهو معرض للشعور بالاغتراب لكونه مهرجا ، ولكنه في الوقت نفسه لا يستطيع القبول بالاغتراب : انـه يرفضه حالما يعيه . وللمهرج المكان الاجتماعي الذي للنغـل ، كمـا وصفه سارتر عدة مرات . فالنغل نغل ما دام راضيا بمكانة النغل في المجتمـع ، معتبراً اياه أمراً محتوما لا مهرب منه . ولكنه يبطل ان يكون نغلاً عندما يكف عن اعتبار نفسه نغلا . الا ان عليه ، عند هذه النقطـة ، ان يلغي تقسـيم النسل الى شرعي وحرام . فيدخل عندئذ في المقاومة ضد اسس النظـام الاجتماعي ، أو أنه على الاقل يفضحها . والضغوط الاجتماعية تريد ان تقيد المهرج بدوره كمهرج . أن تضع بطاقة « مهرج » على صدره . غـير أنه لا يقبل بهذا الدور . بل على العكس . نجده دائما يضع هذه البطـاقة على صدور الآخرين .

لـــير

أتدعوني بهلولا يا ولد ؟

بهلـــول

القابك الاخرى تخليت عنها ، اما ذاك اللقب فقد ولد معك .

كنـــت

هذا ليس بهلولا كله يا مولاي .

بهلـــول

لا والله ، فالامراء وكبار القوم يحولون دوني ودون ذلك .ولو منحت احتكارا له ، لطالبوا بحصة فيه . والسيدات كذلك ، يمنعنني عن الاستئثار بالبهلول لنفسي ، ويتخاطفنه مني .

(١ ، ٤)

هذا مطلع « مسرحية المهرجين » وهي تمثل على « مسرح أيوب » . في المشهد الاول من « الملك لير » ، يقدم البهلول طرطوره الى لير . لان التهريج ليس فلسفة فحسب ، بل نوع من المسرح . وهو بالنسبة الينا ، اشد اوجه « الملك لير » معاصرة . ولكن يجب ان يرى ويؤول بشـــكل صحيح . ولهذا السبب ينبغي رفض كل الاكسسوار الرومانسي والطبيعي : الاوبرا والملودرامة عن شيخ طاعن في السن ، طردته بناته من المنزل ، فهام على وجهه حاسر الرأس في عاصفة عاتية ، وأدى به شقاؤه هذا الى الجنون . ولكن ، كما في حالة هاملت ، ثمة اسلوب في هذا الجنـــون . فالجنـــون في « الملك لير » فلسفة . عبور واع الى موضع المهرج . وفي هـــذا يقـــول ليجيك كولاكوفسكي :

« المهرج هو ذاك الذي . رغم وجوده في الحلقات العليا من المجتمع، لا ينتمي اليها . ويُسمع كل من فيها كلاما قارسا . انه ذاك الذي يناقش كل

ما يعتبر مقبولا وبديهيا فيها • ولو كان هو جزءا من ذلك المجتمع ، لما استطاع ان يفعل ذلك ، ولكان في أقصى الاحوال مروج فضائح في الصالونات • يجب على المهرج ان يقف جانبا ويراقب المجتمع الفاضل من الخارج ، لكيما يكتشف عدم بديهية البديهي فيه ، وعدم نهائية النهائي • وعليه في الوقت نفسه أن يتردد بين جوانب هذا المجتمع كي يعرف « بقراته المقدسة » ويغتنم الفرص ليدلي بأقواله اللاذعة •••• وفلسفة المهرجين هي تلك التي تفضح في كل فترة مواطن الشك في كل ما يعتبر اكيدا وفوق الطعن ، تبرز التناقضات الكامنة في كل ما يبدو أنه تم برهانه بالتجربة البصرية ، تضحك مما يبدو للناس معقولا ومقبولا ، وتكشف الحقيقة في ما قد يبدو عبثيا أو غير معقول » •

فلنعرج الان على « الملك لير » :

بهلـــول

عماه ، أعطني بيضة أُعطِكَ تاجين •

لـــير

وما التاجان ؟

بهلـــول

عندما أقسم البيضة نصفين وآكل ما فيهما ، يبقى التاجان من قشرتها • ساعة شطرت تاجك نصفين ، ووهبت كليهما ، حملت حمارك في الوعر على ظهرك ••• أنت الان صفر بلا رقم • اني خير منك الان : أنا بهلول ، وانت لا شيء •

(١ ، ٤)

عندما انتزع التاج عن رأس ريتشارد الثاني ، طلب مرآة ، القى عليها

نظرة ، وحطمها • لقد رأى فيها شيخا يرتجف • ولكن الوجه كان وجهه ، وجها انتمى يوما ، الى ملك • أما في « الملك لير » فالتحقير يجري شيئا فشيئا ، درجة فدرجة • لير قسم مملكته ووهب سلطته ، ولكنه اراد ان يبقى ملكا • كان يعتقد ان الملك لا يمكن ان يكف عن كونه ملكا ، تماما كما الشمس لا يمكن ان تكف عن الاشراق • كان يؤمن بالجلالة الخالصة ، بفكرة الملكية الخالصة • في المسرحيات التاريخية تجرد الجلالة الملكية من قدسيتها بطعنة خنجر ، أو بانتزاع التاج وحشيا من على رأس الملك الحي • ونرى في « الملك لير » ان البهلول هو الذي يجرد الجلالة من قدسيتها •

لير وغلوستر يتمسكان بالمنتهيات : كلاهما عميق الايمان بوجود المطلقات • فهما يستغيثان بالآلهة ، ويؤمنان بالعدالة ، ويحتكمان الى شرائع الطبيعة • لقد وقعا عن « مسرح مكبث » ، ولكنهما بقيا أسيريه • وحده البهلول يقف خارج « مسرح مكبث » ، تماما كما وقف خارج « مسرح أيوب » • انه يتفرج ، منفصلا ، ولا يتبع اية ايديولوجية • يرفض المظاهر كلها — مظاهر القانون ، والعدالة ، والنظام الخلقي • ويرى القسر الوحشي ، والقسوة ، والشبق • لا يعاني من أي وهم ، ولا يطلب عزاء في نظام قائم ، طبيعي أو خارق ، يجزي الاشرار بالعقاب والاخيار بالثواب • ولير ، باصراره على جلالته الموهومة ، يبدو مضحكا له • ويثير المزيد من الضحك لانه لا يرى كم مضحك هو • الا أن البهلول لا يهجر ملكه المضحك المهان ، ويرافقه في طريقه الى الجنون • والبهلول يعلم ان الجنون الحقيقي الاوحد هو التصور بأن هذا العالم عقلاني • النظام الاقطاعي لا معقول ولا يمكن وصفه الا بمصطلحات اللامعقول • ان العالم يقف مقلوبا على رأسه :

اذا راح المرابون يحسبون الذهب في العراء ،
وراح القوادون والبغايا يبتنون الكنائس ،
عندها يحل في بلاد البيون

شغب كبير وفوضى .
عندها يأتي زمان ، من عاش رآه ،
يصبح السير فيه على الاقدام .

(٣ ، ٢)

لجأ هاملت الى الجنون ليس فقط لخداع كلوديوس وخلط الامور على المخبرين . كان الجنون له فلسفة أيضا ، نقدا للعقل الخالص ، تصفية حساب عظيمة ساخرة مع العالم الذي خرج عن مداره . والبهلول يتخذ لغة هاملت في المشاهد التي يتظاهر فيها بالجنون . لم يبق فيها الان شيء من بلاغة الاغريق والرومان ، المحبوبة في عصر النهضة ولا شيء من عدم اكتراث سينيكا بالمصير المحتوم . فلير ، وغلوستر ، وكنت ، وألبني ، وحتى ادموند، مازالوا يستخدمون البلاغة في كلامهم . أما لغة البهلول فشيء اخر . انها مليئة بعبارات مشوهة من الكتاب المقدس ، وامثال قروسطية معكوسة . لنا أن نجد فيها عبارات سريالية باروكية رائعة ، وطفرات خيالية فجائية ، وخلاصات ومكثفات مع تشبيهات وحشية وسوقية بذيئة . تتفه الشعرية لاذعة دوما . وهو يستخدم لغة الجدل ، والضديد ، والفكاهة العبثية . انها لغة الغروتسكية التي نعرفها اليوم : نفس تلك الغروتسكية التي تفضح عبثية الحقائق الظاهرة ولا معقولية المطلق ، بواسطة النزول بكل شيء الى نهايته السخيفة على نحو كوني شامل .

لـــير

ويحك أيها القلب الوارم ! انخفض ، انخفض !

بهلـــول

صح به ، عماه ، كالطاهية اذ صاحت بأسماك الانقليس حين وضعتها حية في الدهن . ضربتها على يوافيخها بالعصا وصاحت:

« إنخفضي يا عديمات الحياء ، انخفضي ! » كان أخوها ذاك الذي رفقا بحصانه خلط له الزبد بالعلف .

(٢ ، ٤)

يظهر البهلول على المسرح عندما يكون سقوط لير في بدايته . ويختفي بنهاية الفصل الثالث . وكلماته الاخيرة هي : « وأنا سأرقد في الظهيرة » . ولن نراه أو نسمعه مرة اخرى . لم تبق ثمة حاجة للمهرج . فالملك لير ختم مدرسة فلسفة المهرجين . وعندما يلتقي غلوستر للمرة الاخيرة ، سيتكلم بلغة البهلول ، وينظر الى « مسرح مكبث » كما كان ينظر اليه البهلول : « قالوا لي انني كل شيء . اكذوبة فاضحة ، فأنا لست محصنا ضد القشعريرة » . (٤ ، ٦)

فلتذب روما في نهر التيبر

... الشرطة الوقحون

سيلاحقوننا كالعواهــر ، والشويعرون الهجّاؤن
سينظمون عنا القصائد النواشز ، والمضحكون البارعون
سيرتجلون عنا المسرحيات ، ويقدّمون
ولائمنا الاسكندرية ...

العرض المطلعي في « انطوني وكليوباترا » من اروع العروض حتى في مسرحيات شكسبير . وهو قصير جدا ، ولكنه يحوي كل شيء : الموضوع، الشخصيات ، العالم الذي تعيش هذه فيها ، وبعد المأساة . لم يظهر بعــد العاشقان العظيمان . فعلى المسرح لا نرى الا اصدقاء انطوني ، يتحدثون :

... سترى فيه
عماد الدنيا الثالث وقد تحول

الى بهلول عاهرة : انظر وتأمل .

ويدخل انطوني وكليوباترا ، ويبدأ حوار محموم ، حوار كل كلمة فيه مشحونة بالدلالة :

كليوباترا

ان كان هو الحب حقا ، اخبرني بمقداره .

انطوني

ما افقر الحب الذي يمكن بالمقادير ان يحسب .

كليوباترا

سأضع حدا يقف الحب عنده .

انطوني

اذن عليك ان تجدي سماء جديدة ، وارضا جديدة .

في تلك اللحظة ، والتوتر على حاله ، يدخل المرافق ، ويفوه بجملة واحدة فقط : « أنباء ، سيدي الكريم ، من روما » . ثم بضع عبارات عنيفة اخرى ، عشرة أسطر ونيف ، وينفجر انطوني . ويقذف بالتحدي في وجه العالم :

فلتذبْ روما في نهر التيبر ، ولتسقط القنطرة الفسيحة
من الامبراطورية المترامية ! هنا مكاني .
الممالك طين : أرضنا المروّثة
تطعم الدابة والانسان معا : نبل الحياة
هو أن نفعل كذا .   (يتعانقان)

يمكن ان تكون هذه افتتاحية مأساة لراسين . والفرق الوحيد هو بلاغتها المتلاطمة . لا يُسمح لنا بالاستقرار لحظة واحدة . غير أن موضوع المأساة وجوها يشبهان مواضيع راسين واجواءه . عاشقان ملكيان ، الارض والسماء . الارض العاجزة عن احتوائهما ، والسماء التي يعجزان هما عن

تغييرها • والعالم مليء بالعداء • ولكي ينتصر الحب يجب ان تسقط الارض والسماء • ولكن الارض والسماء أقوى من انطوني وكليوباترا • وعلى العاشقين الملكيين أن يستسلما ، أو يختارا الموت •

هذا الوضع وحده يمد راسين بمادة كافية لمأساة بكاملها • ولسوف يكتفي بغرفة واحدة فقط في قصر كليوباترا • وفيها يجري فعل المسرحية كلها • وراسين سوف يكتفي برسول من روما وصديقين نجيين لانطوني وكليوباترا • يراهما العالم في غرفتهما تلك الوحيدة • ولن يكون فوقها الا السماء الزرقاء ، قاسية ، خالية ، صامتة ، ولا تقبل التغيير • وكل امكانيات النجاة والتمرد ستبحث وتستنفد في غضون خمسة فصول • سيسافر الرسول من والى روما عدة مرات • وكل مرة سيطلب عودة انطوني • ويكون العالم قاسيا لا يلين كما السماء • وتنجز المأساة نفسها في اثنتي عشرة ساعة ، أو ست ساعات – بل حتى في ساعة واحدة • بل انها ستحدث خارج الزمن • هنا والان • والقصة ، مع كل ما سبق وكل ماهو خارجي بالنسبة الى المأساة نفسها ، سيرويها الصديقان المقربان • لدى راسين ليس هناك من له اية أهمية سوى انطوني وكليوباترا • بل ، ربما ، كليوباترا وحدها • ولعله يكثف المأساة بأجمعها في ساعة واحدة ، هي ساعة الخيار الاخيرة ، التي يقر فيها عزم انطوني وكليوباترا على اختيار الموت •

ليس الزمان ، والمكان ، والتاريخ عند راسين سوى أفكار ، كلمات مجردة • وقد عبر « كانت » عن رأي مماثل عندما قال : « السماء المكوكبة فوقي ، والقانون الخلقي في داخلي » • بيد ان ابطال راسين يتمردون على القانون ، فيقتلهم القانون • أما مأساة شكسبير عن انطوني وكليوباترا فمداها عشر سنوات ، ومكان فعلها العالم التاريخي بأكمله • الزمن في هذه المأساة حقيقي ، وثقيل الوطأة • والمكان اكثر تجسيدا منه في مسرحيات شكسبير الاخرى • مسرح شكسبير هو العالم دوما • ولكن العالم في هذه

المرة ليس مجرد كناية • انه صلد ، متميز ، تاريخي وجغرافي • وتقع الاحداث بالتعاقب في الاسكندرية ، وروما ، وصقلية ، وميدان المعركة بآكتيوم ، ثم في أثينا ، ومرة اخرى في روما وفي مصر • وهذه ليست مجرد اسماء اماكن • عالمه يعج بالناس ، والاشياء ، والوقائع ، وكما في لوحة ضخمة لروبنز ، كل مكان منه مليء • في الوسط ، العاشقان العظيمان ، غاضبين ، متيمين ، بائسين ، يشتم كلاهما الاخر أو يلتف الواحد على الاخر في عناق لاهب • ولكن حولهما مباشرة ، قربهما ، القادة ، والحكام ، والجنود ، والرسل ، والخصيان ، والوصيفات ، صفوف من العبيد وصفوف من الجنود ، موائد مثقلة بالمآكل والخمور ، وزوارق ، أعياد ومسيرات ، اجتماعات ومعارك طاحنة ، بحار ، ورمال ، وشوارع روما ، مناظر طبيعية وهندسة معمارية ، ضجيج وموسيقى •

عالم شكسبير ليس تاريخيا لمجرد أنه يبقى أمينا ما استطاع للحقائق والسنين • فالتاريخ في « انطوني وكليوباترا » ليس حاضرا لانه مادة للحبكة وحسب • اسماء القادة والمصطلحات الجغرافية مأخوذة عن پلوتارك • ولكن عالم پلوتارك ، قياسا بعالم شكسبير ، مسطح • الابطال والتاريخ في پلوتارك يتواجدون الواحد بجانب الاخر • أما في شكسبير فالتاريخ بالذات هو الدرامة • كان قيصر قد حطمّ بومبي . وبروتس اغتال قيصر ، وانطوني سحق بروتس • وثلاثة رجال قسمّوا العالم فيما بينهم : انطوني ، وأوكتافيوس (الذي اتخذ لنفسه لاحقا اسم « قيصر ») . ولبيدوس • وثار عليهم سكستوس پومپي ، ابن پومپي العظيم • فيأمر انطوني ، عن طريق موفديه، بقتل پومپي • ويكون قيصر الاصغر قد سجن لبيدوس وأمر بقتله •ويبقى اثنان فقط :

ليس لك يا عالم الا شدقان ، لا غير :
ولئن تقذف بينهما كل ما عندك من طعام ،
فانهما سيطحن كلاهما الاخر •

(٣ ، ٥)

هذا هو شكسبير • العالم متنوع متعدد ، ولكنه عالم صغير • أصغر من ان يحكمه حكام ثلاثة • أو حتى حاكمان اثنان • لابد من موت انطوني، أو قيصر • « انطوني وكليوباترا » مأساة عن صغر العالم • وهذا أمر لا نجده في المؤرخ پلوتارك • عالم پلوتارك غير مأساوي : القواد والحكام عنده خيرون أو شريرون ، حكماء أو أغبياء ، مدركون أو مجانين • كان انطوني مجنونا ، فخسر • كان قيصر الاصغر (اوكتافيوس) مدركا ، فانتصر • ويتفق ان التاريخ قاس ، لانه يتفق أن الطغاة قساة • ولكن العالم يدار عقلانيا ، وفي النهاية تكون الغلبة للفضيلة والعقل • فالعالم ، مهما قيل فيه ، مكان عظيم ، رائع •

أما في « انطوني وكليوباترا » فالعالم صغير • ويبدو أصغر بكثير مما هو في پلوتارك • انه ضيق ، ويبدو كل شيء فيه أقرب • يقول الرسول :

الاوامر نفذت ، وكل ساعة ،
سيدي القيصر النبيل ، ستأتيكم التقارير
كيف تجري الامور في الخارج • (١ ، ٤)

هذه العبارة أيضا لا نجدها في بلوتارك • لقد قرأ شكسبير كتابه « سير النبلاء الاغريق والرومان » في ترجمة انكليزية معاصرة هي ترجمة سير توماس نورث • على أنه كان يرى العالم من خلال تجارب اواخر عصر النهضة • ففي « انطوني وكليوباترا » ما زالت الشمس تدور حول الارض ، ولكن الارض قد غدت كرية صغيرة ، ضائعة ، لا أهمية لها في الكون •

كان وجهه كالسماء ، فيها علقت
شمس وقمر يدوران في مجراهما ، ويضيئان
هذه الكرة الصغيرة ، الارض ..

(٢ ، ٥)

العالم صغير ، لان لا مهرب لاحد منه ، وهو صغير لان بالامكان ربحه . العالم صغير ، لان الصدفة ، أو يداً مُعينة ، أو ضربة بارعة ، تكفي للسيطرة عليه . ثلاثة رجال قسّموا العالم فيما بينهم ، والرجل الرابع الذي اراد مقاومتهم ، قد اعلن الخضوع . فيقيم مأدبة ، ويدعو الحكام الثلاثة الى سفينته . يشربون ، وليبيدوس اول من يسكر . يسقط على ظهر المركب ، فيرفعه خادم على كتفه ويخرج « بعماد الدنيا » ، والضباط ينظرون الى قوادهم :

اينوباربوس

انه يحمل ثلث العالم ....

ميناس

اذن ، ثلث العالم مخمور .

(٢ ، ٧)

هذه هي المجابهة الاولى . ولكن مجابهة اخرى تقع في المركب نفسه ، أشد قسوة وعنفا . الحكام الثلاثة قد سكروا ، ويدعو أحد أتباع پومپي سيده من المأدبة . ويقترح الرجل ان ترفع الأشرعة ، وتحز أعناق حكام العالم الثلاثة .

انه من اروع مشاهد « انطوني وكليوباترا » : وهو مشهد آخر لا نجده

في بلوتارك ، ولكنه مأخوذ مباشرة من تجربة عصر النهضة : انه مشهد حديث جدا • يرفض پومپي • ولكن كيف يرفض ؟ انه يرفض بتوبيخ ميناس لعدم قيامه بذلك بنفسه ، ولانه يطلب موافقته قبل الفعل لا بعده :

آه ، هذا ما كان ينبغي أن تفعله أنت
ولا تتحدث فيه ! أن أفعله أنا نذالة ،
اما ان تفعله أنت فخدمة مشكورة •••

(٢ ، ٧)

يمتلك أبطال راسين حرية الخيار • السماء دوما صامتة ، والعالم يبدو وكأنه غير موجود • وهم مستوحدون • تلتهمهم العاطفة الجامحة ، ولكنهم شفافون لانفسهم • تنفذ الفعلة ، أو سوف تنفذ • وهي تنتمي الى ما سبق المأساة ، أو أنها ستنجز في المشهد الاخير • انها تأكلهم طوال خمسة فصول • ويتهيأون لها كما للقفز في هاوية سحيقة • يحللونها من جميع اوجهها في أبيات اسكندرانية سلسة • ولن ينقطع السيل الاسكندراني لحظة واحدة • والابطال كهذا السيل ، سمتهم النبل والشفافية •

أما أشخاص شكسبير ــ ربما باستثناء هاملت ــ فلغز لا يفهمونه هم أنفسهم ، ويدهشون له • أبطاله تمزقهم العواطف الجامحة ، ولكن على نحو غير نحو أبطال راسين • فالعالم دائما قائم ، ويضغط عليهم ، من المستهل حتى اخر مشهد • وهم أيضا لهم الخيار ، ولكنه خيار من خلال الفعل • ان الثيمة الاساسية في « انطوني وكليوباترا » يمكن أن تؤخذ عن راسين : الكرامة والحب لا يمكن التوفيق بينهما وبين الصراع من أجل السلطة ،هذا الصراع الذي هو مادة التاريخ • ولكن ، لا العالم ولا الصراع من أجل السلطة يقدم لنا تجريديا • الابطال قلقون ، أشبه بحيوانات في قفص • والقفص يصغر شيئا فشيئا ، وهم يتلوون في عذابهم بعنف متزايد •

يسلخ انطوني نفسه عن كليوباترا ، ويعود الى روما ، ويتزوج زواجا مرتبا ، زواج مصلحة • ويحارب ، لا نفسه : يحارب من اجل السيطرة على

العالم • ويعود الى مصر ثانية ، وتنزل به هزيمة حاسمة • انه مهزوم ، وكليوباترا تريد ابقاءه عندها ، والاحتفاظ بمصر لنفسها • فتحشد كل مواردها ، وتجرب كل امكاناتها • وهي شجاعة وجبانة معا ، وفية ومستعدة للخيانة عند الضرورة ، اذا استطاعت بيع نفسها لقيصر الجديد لقاء انقاذ مملكتها • وفي عالم شكسبير ، حتى الحكام لا يتمتعون بحرية الخيار • فالتاريخ ليس مصطلحا تجريديا ، بل آلة عملية • وتخسر كليوباترا ، كما خسر انطوني • وهي لا تخسر المعركة مع عاطفتها ، انما هي تخسر كملكة • فهي لن تكون الا اسيرة قيصر الجديد وتساهم في انتصاره باعتبارها أجمل ما فيه •

بوسع كليوباترا أن تبقى مع انطوني • غير أنها تحب انطوني ــ أحد أعمدة الدنيا ، انطوني القائد الذي لا يقهر • اما انطوني الذي خسر ، الذي هزم ، فليس بانطوني • وبوسع انطوني ان يبقى مع كليوباترا • غير أنه يحب كليوباترا ــ إلهة النيل • وكليوباترا التي ستسمى اسيرة قيصر ،ويشار اليها بالايدي في شوارع روما ، ليست بكليوباترا •

يقرر انطوني وكليوباترا خيارهما الاخير بعد الهزيمة وهو الخيارالذي لكان راسين يجعل منه وحده مأساة من خمسة فصول • وهو في شكسبير خيار اجباري • الا أن الخيار الاجباري لا يقلل من عظمة أبطاله • ولا يغدو انطوني وكليوباترا العاشقين العظيمين الرائعين الا في الفصلين الرابع والخامس • وهما لا يغدوان عاشقين عظيمين رائعين وحسب • انهما ينطقان بالحكم على العالم • في ختام المسرحية يعود الموضوع الذي رأيناه فيالعرض المطلعي • ان الارض والسماء أصغر من أن يتسعا للحب • وكلمات انطوني ستكررها كليوباترا قبيل موتها :

تافه أن يكون المرء قيصرا •

••• والعظيم

هو أن يفعل المرء فعلا ينهي الافعال كلها ،

يغل الاحداث ، ويقيد التغيير ،

ينام وحلقه لن يستسيغ بعد الحلمة ،

مرضعة المتسول وقيصر معا •

(٥ ، ٢)

في « ريتشارد الثالث » تبين في النهاية ان المملكة كلها لا تساوي حصانا واحدا • فالحصان السريع قد ينقذ حياة المرء • أما انطوني وكليوباترا فلا يريدان الهرب ، ولا مكان ثمة يهربان اليه • « ما الممالك الا رماد كلها » • في كلتا هاتين المسرحيتين العظيمتين ، أدين السلطان والسلطة ، وما من استئناف • عندما يقتل أحد أبطال راسين نفسه ، تنتهي المأساة ، وفي الوقت نفسه يكف العالم والتاريخ عن الوجود • بل هما في الواقع لم يوجدا قط • وعندما ينتحر انطوني وكليوباترا ، تنتهي المأساة ، غير ان التاريخ والعالم يستمران في الوجود •

وخطبة التأبين على جثتي انطوني وكليوباترا يتلوها المنتصر من الحكام الثلاثة ، اوكتافيوس ، اغسطس قيصر المستقبل • خطبة مماثلة يتلوها على جثة هاملت ، فرتنبراس • انه ما زال يتكلم ، ولكن المسرح خال • العظماء كلهم رحلوا • وغدا العالم مسطحاً ، بلا مذاق •

كريولانس
أو : تناقضات شكسبيرية

لقد استحققت من وطنك بنبل ،
ولم تستحق بنبل (...) كنت سوطا
على اعدائه ، وعصـا على اصدقائه .
انت في الواقع ما احببت عامة الناس .
(كريولانس ٢ ، ٣)

من بين المسرحيات الشكسبيرية العظيمة كلها ، نجد ان كريولانس اقلها تمثيلا على المسرح . فهذه المسرحية لم يكن لها الا قلة من المعجبين والمتحمسين، وان يكن ضمنهم افراد مثل كولردج ، وسوينبرن وبريشت(*) ، وليون شيلر. غير ان معظم الناس وجدوا انها تثبطهم أو تقززهم ، أو ــ على الاقل ــ تقصر عن تحريك أية عاطفة فيهم . ولم تكن المسرحية « ناجحة » في عهد شكسبير،

(*) كان بريشت قبل موته يعد اخراجا لمسرحية « كريولانس » ولنسخة مقتبسة عنها . وقد كان فهمه لها تعليميا ومناقضا لفهمها التقليدي ، اذ رأى فيها دراما للشعب يخونه فيها قائده الفاشي . وقد تم اخراجها مؤخرا على مسرحه في برلين .

ولا في القرون لثلاثة اللاحقة ولا هي كذلك اليوم (**) ولقد سماها البعض مأساة قاحلة ، أو مونودراما . فليس في «كريولانس» شعر ساحر ، ولا موسيقى سماوية ، لا عشاق رائعين فيها ، ولا مهرجين مبدعين . لا عناصر صاخبة ، ولا وحوش رهيبة ، هي من خلق الخيال ولكنها أصدق من التجربة نفسها . فليس هنا الا سجل تاريخي ، أجرد ، جاف ، وان يكن ممسرحا بعنف . وهنا أيضا بطل متضخم ، باستطاعته ان يثير المشاعر بانواعها ، فيما عدا العطف . فهو يعجز عن اثارته في أحد .

غير ان «كريولانس» ليست في الواقع مونودراما . فالمأساة فيها بطلان ، وان يكن لاحدهما رؤوس كثيرة واسماء كثيرة . لن أصفه الان ، بل اود ان استهل بالتأكيد على ان كريولانس لا يترك ابدا وحده ، على الاقل بالمعنى الفيزيائي والدرامي . ففي خمسة وعشرين مشهدا من المسرحية ، من تسعة وعشرين ، نرى الجماهير حاضرة . هناك اثنا عشر مشهدا في شوارع روما ، والمنتدى ، والكابتول . ومشهدان في كريولي . وعشرة في ميادين القتال والمعسكرات . والجمهور يكاد يكون دونما اسم : مواطن أول ، مواطن ثان ، مواطن ثالث . شيخ أول ، شيخ ثان . حارس أول ، حارس ثان . ضابط أول ، ضابط ثان . متآمر أول ، متآمر ثان . وشخصيات القادة السياسيين أو العسكريين لا ترسم الا بخطوط عريضة . فهم يبرزون من الجمهور ثم يضيعون فيه ثانية . وهناك أيضا أم كريولانس ، وزوجته وابنه . ولكن حتى هؤلاء لا حياة لهم خاصة بهم ، وانما هم بمثابة خلفية للمواقف التي تتطور فيها المأساة .

لا ريب ان جفاف « كريولانس » كان له أثر مثبط في انفس القراء

(**) جعلت المسرحية تثير اهتمام النقاد في السنوات الاخيرة ، وأعيد تمثيلها على المسرح من جديد في مدن كثيرة وبنجاح كبير .

— المترجم —

والمشاهدين . فالمسرحية ، والحق يقال ، قاسية وجهمة . بيد ان جهامة المادة الدرامية لا تعطينا تفسيرا كافيا لهذا الاعراض الذي لقيه طيلة هذه المدة من معظم الناس عمل من أعمق أعمال شكسبير . اسباب هذا الاعراض ، فيما أرى ، يجب البحث عنها في مكان اخر . فهو ناجم عن غموض المسرحية ــ غموضها السياسي ، والاخلاقي ، وفي النهاية ، الفلسفي ، لقد كان غموضا يصعب هضمه .

لم يكن بوسع «كريولانس» كما كتبها شكسبير ، ان تحظى بتمام الرضا من الارستقراطيين ، ولا من الجمهوريين ، لا من اصدقاء الشعب ، ولا من اعدائه ، بل ان المسرحية ازعجت اولئك الذين يؤمنون بالجماهير . واولئك الذين يزدرونها ، على حد سواء : أولئك الذين ادركوا غاية التاريخ وتعاليمه، وأولئك الذين ضحكوا منه ، أولئك الذين رأوا البشرية كتلة من الديدان، وأولئك الذين لم يروا الا ديدانا فردية مستوحدة تعاني مأساة الوجود . فالمسرحية لم تنسجم مع أية فكرة تاريخية وفلسفية سائدة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

لم يكن بوسع «كريولانس» ان تسر الكلاسيكيين ولا الرومانسيين . فالسابقون وجدوها غير متماسكة ، سوقية وفظة . واللاحقون وجدوها مغالية في المرارة ، والتسطح ، والجفاف . وهنا تكررت قضية طرويلس وكريسيدا ، فهذه مسرحية شكسبيرية اخرى لم تفهم ، مسرحية جوهرها الفلسفي ، شديد الشبه بـ « كريولانس » ، رغم الفروق الظاهرية . في المسرحيتين نرى الافكار تناقض الممارسة بعنف وسخرية . غير ان هذا لاينتهي بنا الى الاعتراف بأن الممارسة هي المقياس الوحيد والنهائي للقيمة .

ليست «كريولانس» مونودراما ، أو مأساة حول موضوع قديم ، الا في الظاهر . لا ريب ان بالامكان دراسة المسرحية بمصطلحات « المدينة » (أو دويلة المدينة) ، و « البطل » ، و « القدر » . البطل يخرق القانون الاخلاقي،

فتتهدد المدينة بالدمار • على البطل ان يختار اما حياته أو المدينة • فيختار الموت • تنقذ المدينة فتقيم هيكلا لالهة القدر • روما هي المدينة ، وكرْيولانس هو البطل • الا ان القدر ، كما يتخيله شكسبير ، رغم انه يلاحق البطـل ويحصره ويحطمه ، على غرار آلهة الانتقام الاغريقية ، له وجـه معاصر • القدر يمثله هنا الصراع الطبقي • فلئن تكن روما دويلة ، فهي أيضا تتـألف من العوام والاشراف •

تقع احداث المسرحية بعد طرد الملوك في تلك الفترة شبه الاسطورية التي عرفتها جمهورية روما في القدم • والقصة يرويها بايجاز المؤرخ الروماني ليفي، ويسردها بالتفصيل المؤرخ اليوناني بلوتارك في كتابه « سِيَر نبلاء الاغريق والرومان » • وقد نشرت الترجمة الانكليزية التي قام بهـا السير توماس نورث عام ١٥٧٩ • ومن هذه الترجمة استقى شكسبير العقدة ،والشخصيات، ومجمل الاحداث •

روما في حرب مع الاقوام المجاورة • وفي المدينة نفسها يجرى صراع الفقراء ضد الاغنياء • هذا ما يقوله بلوتـارك : « انحـاز مجلس الشيوخ للاغنياء ضد الشعب ، والشعب يشكو اضطهـادا اليما من المرابين الذين كان يستدين منهم المال • فالذين لم يملكوا الا القليل ، سلبهم ذلك القليل دائنوهم ، لعجزهم عن دفع الربا ، فعرضوا عليهم بيع سلعهم لمن يدفع أكبر ثمن • والذين لم يبق لديهم ما يملكونه ، استولوا على ابدانهم وجعلوهم ارقاء لهم •• لم يأبه لهم مجلس الشيوخ ، وبدا وكأنه قد نسي وعوده السابقة، وسمح بأن يجعلوا عبيدا وأرقاء لدائنيهم ، وبأن يجردوا ، الى ذلك، من كل ما كان لهم • فراحوا عندئذ يتمردون ويعصون ، ويثيرون شغبا خطيرا في المدينة » •

لقد أثرى الاشراف من الحروب ، وكسبوا الاراضي والعبيد ، ولكنهم عاجزون عن الاستمرار بالحرب دون العوام . والعوام قد اكتسبوا حق انتخاب ممثليهم المدافعين عن حقوقهم ، وكذلك حق المشاركة في الحكم . وكان كايوس مارسيوس ــ ذو النسب العريق ــ من أشجع الرومان وقد سمي كريولانس بعد ان استولى على مدينة كوريولى من اهلها الجبليين المعروفين باسم « الفولسيين » . لقد أدى خدمات جلى لروما . انه قائد عظيم ، ويحمل جسمه سبعا وعشرين ندبة من جروح الحقها به العدو . يرشح الاشراف كريولانس لمنصب « القنصل » ، ولا بد من موافقة الشعب على الترشيح . الا ان كريولانس ارستقراطي يكره الشعب ، والشعب يكرهه . وثمة مجاعة في روما . وكريولانس يعترض على توزيع الحبوب ، الا اذا تخلى العوام عن حقهم في انتخاب ممثليهم . فيرفض الشعب الساخط الموافقة على تعيين كريولانس قنصلا . ويتهمه الممثلون بالتآمر على الجمهورية ، وعلى كريولانس ان يواجه المحاكمة .

ويرغم الشعب الاشراف على نفي كريولانس من روما الى الابد . وهنا يحلم كريولانس بالانتقام . فيذهب الى الفولسيين ، ويقترح على الذين كانوا بالامس اعداءه القيام بحملة عسكرية على روما . ويتقلد منصب القيادة بنفسه .

هذا هو الفصل الاول من حكاية كريولانس الرومانية . وفيها مغزى جمهوري . زعيم يحتقر الشعب ، ويخون الوطن ، ويلتحق بالعدو . فالقائد الطموح الذي يستهدف السلطة الدكتاتورية رجل شديد الخطر على الجمهورية . فالشعب محق في نفي كريولانس . ولكن الان يبدأ الفصل الثاني . كريولانس يرأس جيشا فولسيا ، ويقترب من أبواب روما . والمدينة ينقصها الزعيم العسكري ولا تملك دفاعا عن نفسها ، وقد حكم

عليها بالدمار • والاشراف والعوام يتهم بعضهم بعضا بطرد كريولانس من المدينة • يحاولون استرضاءه ، ويلتمسون رحمته • عبثا • ومن ثم يرسل الرومان زوجة كريولانس وامه كمبعوثين اليه • ويوافق كريولانس على عقد الصلح ، ويتراجع بجيش العدو من ابواب روما •

للقصة خاتمتان • الاولى ، التي يرويها ليفي ، عاطفية ومثالية : الرومان اعترافا بالجميل يقيمون هيكلا تمجيدا لزوجة كريولانس وامه ، بينما هو يعود الى الفولسيين ويموت بسلام بعد عمر طويل • أما الخاتمة الثانية ، فأشد درامية : كريولانس يعلم انه بتراجعه من روما قد حكم على نفسه بالموت • فخرقه ميثاقه مع الفولسيين انما هو خيانة ثانية • ويقتلونه كخائن•

الخاتمة الثانية هي التي يرويها بلوتارك • غير ان مؤلف « السير » يبدو انه لا يعي ان تاريخ كريولانس يحتوى على مغزيين ، يناقض احدهما الاخر • والمغزى المستمد من الفصل الثاني مر شديد المرارة • فالمدينة التي تنفي زعيمها تفقد حصانتها • والشعب لا يستطيع الا الكره والطعن في هذا وذاك ، ولكنه عاجز عن الدفاع عن مدينته • والجماهير عنصر ، أعشى ومدمر كالنار أو الطوفان • فبين الجمهور الكثير الرؤوس العديم الاسماء ، وحده كريولانس كان العظيم • ابدى له البلد العقوق ، ولم يستطع احتواءه • فقد كان حاكما بالفطرة • والتاريخ قاس ، ومليء بالشراك • العظماء يسقطون ، والصغار يبقون •

لم ير بلوتارك مأساة كريولانس ، ولا المأساة الضمنية في التاريخ • وفي كتابه « السير » وضع المثال الخلقي الاغريقي ازاء مثال الشجاعة (ڤيرتس) الروماني • اما المغزى الذي يستمده من سيرة حياة كريولانس ، كما يرويها هو ، فهو سيكولوجي مبنى على التجربة :

ان الذهن النادر الممتاز اذا لم يتثقف ، يأتي بكثير من الحسنات

والسيئات معا ، كالتربة الخصبة اذا بقيت من غير سماد اتت بالنبت والدغل ... لقد كان من سرعة الغضب ونفاد الصبر بحيث انه لا يخضع لمخلوق حي : مما جعله ضيق الصدر ، عديم الدماثة ، وغير صالح اجمالا للحديث مع أحد ... كانوا يستاءون لتصرفه بسبب طريقته التي تتصف بالقحة والصلافة ، فيكرهونها فيه لما فيها من عجرفة . والحق ان اعظم فوائد العلم للمرء هي هذه :انه يلقن كل من كان خشنا وفظ الطبع ـ باستعمال قياس العقل ـ ان يكون دمثا ولطيفا ، وان يؤثر التواضع على التعالي .

هذا ما يقوله بلوتارك . وتاريخ كريولانس خبيث المذاق حقا . ولكن شكسبير هو أول من استشف خبث المذاق هذا . لا بد انه اندهش له وتأثر به ، اذ جعله موضوعه الرئيسي في الدرامة . ففي التاريخيات والمآسي ـ والاخيرة أشد تكثيفا من السابقة ـ يظهر لنا شكسبير التاريخ الاقطاعي، وبآليته الجرداء التي لا تتبدل ، في شكل مطلق . فالتاريخ يصنع في قمة السلم الاجتماعي . وهو شخصي ، ويستخدم الاسماء وان تكن قليلة . وأحيانا فقط يظهر أهل المدن الخائفون : انهم قد علموا بموت الملك ، أو بالحرب ، أو بانقلاب ما . ويرون في كل ملك يتغير نكبة من نكبات الطبيعة. التاريخ يجري من فوق رؤوسهم ، ولكنهم هم الذين عليهم تحمل التبعة .

وقد كانت قصة اباطرة الرومان المثل المحتذى الميسر في تاريخ الاقطاع وكم كانت المقارنة بين قيصر وبروتس موضوعا متواترا للتفلسف الاخلاقي في عصر النهضة . وحفلت المأساة قبل شكسبير وفي عصر اليزابيث بحكايات الطغاة . وكثرت الاشارة الى كتابات تاكيتوس وسويتونيوس . وكانت التماثيل النصفية للقياصرة الاثنى عشر تزين قصور الملوك المسيحيين كلهم . أما روما الجمهورية فكانت أبعد ما تكون عن متناول كتاب النهضة ، ويعرفونها معرفة أقل . والنظام المعاصر الوحيد الذي يضاهيها كان نظام

جمهورية البندقية ، ولكن حتى هذه كان يحكمها الـ «دوجي» والارستقراط. وكانت مشكلة السلطان المطلق تفتن أهل النهضة ـ هذه الآلة التي تحول الامير الصالح الى طاغية . فبالنسبة اليهم كان هذا امرا من امور الحياة اليومية ، كما كان أحد الموضوعات الشكسبيرية الكبرى . ولكنه لم يكن الموضوع الاوحد .

كان شكسبير في «يوليوس قيصر» و «كريولانس» أكبر تجديدا مما كان في «انطوني وكليوباترا» . ففي المسرحيتين السابقتين أدخل روما الجمهورية في عالم المأساة . وقد نظر اليها ولا ريب من خلال تجربة أواخر النهضة ،وبحث عما يؤكد له فلسفته التاريخية التي كانت قاسية ، مرة ، شديدة التشاؤم . بيد ان المادة التي استخدمها كانت مغايرة بعض الشيء ، ولم يكن بالوسع احتواؤها في ذلك المدار الذي لا يتغير ، حيث كان كل حكم يبدأ وينتهي بمأساة سقوط الحاكم . فكناية السلّم الفخم الذي يصعده كل حاكم بدوره ، ومنصة الاعدام درجته الاولى والاخيرة ، لم يعد بالامكان تطبيقها على هذه النظرة الى التاريخ .

ما زال كريولانس يحمل سيماء العظمة الجهمة ، ويسحقه التاريخ . غير ان التاريخ الذي يحطم كريولانس ليس الان بالتاريخ الملكي . انه تاريخ مدينة انقسمت الى عوام واشراف . انه تاريخ الصراع الطبقي .كان التاريخ في السير الملكية ، وفي مكبث ، آلة فخمة فيها مس من الجن . أما في مسرحية كريولانس ، فقد خلا التاريخ من مس الجن . انه مفارقة ومأساة . وهذا سبب اخر في ان «كريولانس» مسرحية ذات مغزى حديث .

ـ ٢ ـ

يستهل المشهد الاول من «كريولانس» بدخول العوام الثائرين . واذا الموضوع ، والصراع ، وابطال المسرحية ، تقدم كلها في البداية :

مواطن أول : كلكم مصممون على انكم تؤثرون الموت على التضور جوعا ؟

مواطنون : مصممون ، مصممون !

مواطن أول : أولا ، انتم تعلمون ان كايوس مارسيوس هو عدوالشعب الاول ؟

(١ ، ١)

هكذا تبدأ المسرحية . فشكسبير لا يضيع وقتا . ان الموقف قد حدده. ثمة مجاعة في روما ، والعوام يطلبون تخفيضا في أسعار القمح . وكايوس مارسيوس لا يوافق على ذلك . فيصمم العوام على قتـل مارسيوس . في الدقيقة الاولى نفسها تبدأ حركة المسرحية . وسرعان ما يحـدد موضوع المسرحية . العوام يتصايحون على بعضهم البعض في فوضى ، ولكن نظرية مفصلة عن التقسيم الطبقي تتشكل فيما يقولون . وهي مبنية على تقابلات أولية ثلاثة : بعض الناس يشتغلون والاخرون يتغذون على شقائهم ، بعضهم فقراء ، والاخرون اغنياء ، بعضهم مكانهم في الاسفل وعليهم الطاعة ،وبعضهم مكانهم في الاعلى ويحكمون . هذا كله تحتويه هتافات الجمهور في المشهد الاول :

الهزال الذي يبتلينا ، مشهد بؤسنا هـذا ، ليس الا كشـفا بتفاصيل وفرهم . معاناتنا كسب لهم ...

يجعلوننا نجوع وعنابرهم محشوة بالقمح . يصدرونالمراسيم للربا ، ليدعموا المرابين . يلغون كل يوم أي قانون شرع ضـد الاغنياء ، ويأتون كل يوم بالمزيد من الشرائـع الجـارحة ، لغـل الفقراء وكبحهم . ان لم تلتهمنا الحروب ، التهمونا هم .

(١ ، ١)

هنـا يدخـل الشـريف منينيوس اغريبـا . لقـد ارسـله مجلس الشـيوخ لتهدئـة المتمرديـن . ومنـنيـوس يعترف بـأن ثمة مجاعة ، بأن

ثمة اغنياء وفقراء ، والفقراء يتضورون جوعا لا لان الاغنيـاء لديهـم أكثر مما ينبغي • والاشراف يعنون بالشعب • الفقر حكم الآلهة • هكذا نظمت الدنيا ، وما من أحد يستطيع تبديل النظام الازلي •

اما حاجاتكم ،

أما معاناتكم في القحط هذا ، فما رفعها

بوجه الدولة الرومانية الا كرفعكم العصيّ ،

بوجه السماء ••••

•••••••••

فالقحط من صنع الآلهة لا الاشراف ،

وثني الركب لها ، لا رفع السلاح ، هو الذي يفيدكم •

((١ ،)

منيوس يتكلم شعرا ، أما العوام فنثرا • فالفوارق الطبقية لابد من مراعاتها حتى عند ابطال شكسبير • غير ان هناك ما هو اكثر من مجـرد فارق بين الشعر والنثر • ان منيوس يضع ازاء كناية العوام المكانيةالبسيطة « القمة ــ الحضيض » المبنية على الشعور بالاضطهاد الطبقي ، كناية تصور المجتمع ككيان عضوي كبير • ويروى للعوام القصـة المشـهورة عن ثورة أعضاء الجسم على المعدة • المعدة كناية عن مجلس الشـيوخ الرومـاني ، واعضاء الجسم الثائرة تمثل العوام • وحكايته هذه يذكرها ليفي وبلوتارك كلاهما • غير ان شكسبير ، كدأبه ، يكثفها ويمسرحها • وحكاية منيوس انما هي ايضا نظرية في التقسيم الطبقي ، كما يراها الاشراف • فالفصم العاتي الذي يراه العوام ، توضع ازاءه نظرية عضوية وظيفية • وكلتا النظريتـين يتناولهما شكسبير ضمن تأثيرهمـا الطبقي • انهما تهيئـان وسـيلة لاثارة الشعب ، ولتبرير الفعل ، في آن معا • وهذا بالضبط فعلهما في التاريخ •

لقد كان لحجج اغريبا تواتر سياسي واكاديمي طويل • فكررها ثيودوريتوس في القرن الاول للميلاد (« يساهم السادة في هموم خدمهم ولكن الخدم لا يساهمون في هموم سادتهم ») ، كما كررها المزارعون الامريكيون الكبار في عهد فرانكلين روزفلت (« علينا ان نعنى بتزويد القمح ، وتمويل الايجار وما أشبه ، بينما يتوقع عامل المزرعة الاسود ان نزوده نحن بضرورياته . ولا يتحمل أي هم ما دمنا نقوم نحن بأوده ») • وفكرة منينوس عن التكامل الطبقي اعلنها الفيزيوقراطيون (كيان كامل يتألف من اجزاء متباينة ، ضروري بعضها لبعض) ، كما اعلنتها المناشير البابوية في القرن التاسع عشر • وطورها سبنسر ودوركهايم الى نهج لعلم الاجتماع • أما شكسبير فاحتاج الى خمس دقائق فقط ليقدم هذه النظرية•

ولم ينته بعد المشهد الاول من «كريولانس» • ما يكاد منينوس يفرغ من سرد حكايته حتى يظهر كايوس مارسيوس • ويبدأ بتحقير العوام من أول جملة يفوه بها :

••• ما الامر ، أيها الاوغاد المتنابزون ،
تمعنون في حك سفيه آرائكم ،
فتصيبون انفسكم بالجرب ؟

(١ ، ١)

ان اغريبا « ايديولوج »(*) الاشراف ، بالمعنى الذي يعطيه ماركس ازدراء لهذه الكلمة ، فهو صاحب مناورة وفيلسوف انتهازية • أما مارسيوس فليس بأيديولوجي ، ويرفض كل مناورة • انه يقبل التمييز الطبقي الذي يبدو في الظاهر منسجما مع فكرة العوام : التقسيم العمودي بين أعلى واسفل متعادين ، يبغض أحدهما الاخر أشد البغضاء ـ هذا ما يقوله للشيوخ :

(*) اي الناطق بايديولوجية معينة ، والمدافع عنها مع مناورة وانتهازية .

... انتم الدهماء
ان كانوا هم الشيوخ ، وما هم بأقل من ذلك
اذ تتمازج اصواتكم باصواتهم فتجدون ان الطعم الطاغي،
هو مذاقهم • انهم يختارون قاضيهم ،
وهذا هو رجل كهذا ، يجابه بأمره ،
بأمره الشعبي ، جمعا من شيوخ
لم يعبس مثلهم شيوخ في اليونان •

(٣ ، ١)

فمارسيوس يقبل ضدين من الاضداد الكلاسيكية في نظرية العوام : الاغنياء ــ الفقراء ، الحاكمون ــ المحكومون • ولكنه الى هذين الاثنين ، يضيف اثنين آخرين : النبلاء ــ الوضعاء ، العقلاء ــ الحمقى • الشعب بالنسبة اليه كالحيوانات التي يعض بعضها بعضا ، شديد الكراهية ، ولا يتذكر اليوم ما كان يريده بالامس :

... ما الذي تريدون ايها الاجراء ،
يا من لا السلم تحبون ولا الحرب ؟ هذه ترعبكم ،
وتلك تملؤكم عجرفة ...
....
... من يكن أهلا للعظمة
يكن أهلا لكرهكم ...
....
... أثقةً بكم ، قاتلتكم الآلهة ؟
تغيرون رأيكم كل دقيقة ،
فتدعون نبيلا ذاك الذي كان الان موضع كرهكم ...
....
... رحتم في أماكن مختلفة من المدينة

ترفعون عقيرتكم ضد الشيوخ الافاضل ، وهم الذين ،
بعد الآلهة ، فرضوا الخوف عليكم ،
والا لاكلتم بعضكم بعضا ...

(١٠١)

في بلوتارك ايضا نجد ان مارسيوس يمقت الشعب ، والسبب الاكبر هو انه رجل تأكله كبرياؤه ، معتكف لا يعرف كيف يعامل الناس . وبلوتارك يتعاطف مع حجج اغريبا العملية . في حين ان شكسبير يهزأ من اغريبا ، جاعلا إياه فيأحسن الاحوال في دور كدور بولونيوس في «هاملت» . من أول مشهد الى اخر مشهد في المأساة نجد ان الصراع هو بين كريولانس والشعب. وكما في مسرحيات شكسبير العظيمة كلها ، انه صراع حول فكره الانسان عن التاريخ وقيمته الخلقية : انه اختلاف في الرأي حول ماهية تنظيم العالم. كريولانس ، كما يراه شكسبير ، متكبر جامح ايضا . غير ان أفعاله لا تنجم (أو انها ــ على أي حال ــ لا تنجم كلها) عن صدوع في خلقه . أو عن «نقص في العلم» ، كما يزعم مؤرخنا الفاضل بلوتارك .ان مأساة كريولانس، الذي أوجده شكسبير ، لا يمكن تحديدها ، أو احتواؤها ، بمصطلحات سيكولوجية . ولا هي بمأساة شخصية عظيمة اصطدمت بالجماهير ، كما يذهب غالبية المعلقين . لا جماهير في « كريولانس » . انما هناك الاشراف والعوام ، لا غير .

كريولانس يقبل الفروق الطبقية ، كما يراها العوام ، ولكن من السهل ان نرى انه يغير من طبيعتها ويحولها الى اصناف من القيم . العوام لا يدعون انفسهم نبلاء ،ولا يدعون الاشراف اشرارا .كل ما يعرفونه هو انهم جائعون، لان الاخرين شبعون . اغريبا يرفض وجود الجائعين والشبعين . لان المرء لا يستطيع القول بان الايدي جائعة اذا كانت المعدة ملأى . أما كريولانس فيقبل التقسيم الى جائعين وشبعين ، ولكنه اذ يفعل ذلك لا يقول إنها مشيئة الآلهة . فلا هو يؤمن بالالهة ، ولا هو يجد بنفسه حاجة لها . انه يعتبر

الشعب حيوانات ، اذا أكلت وشبعت ، توقحت وهاجمت الناس . المدينة ستلتهمها الجرذان :

... هكذا نحن نحط
من شأن مناصبنا ، ونجعل الرعاع
يدعون همومنا مخاوف . وهذا مع الزمن
سيكسر اقفال مجلس الشيوخ لتدخله
الغربان وتنقر النسور .

(٣ ، ١)

ثلاث نظريات في التقسيم الطبقي قدمت وبحثت مفصلا ، حتى نتائجها النهائية . كل منها تحوي عرضا للواقع الاجتماعي ، ونظاما من القيم . كل منها تعني نظرة للعالم مغايرة ، وتعطي تقويما مغايرا ، وجوابا مختلفا عن سؤالين اساسيين : كيف نظم العالم وكيف يجب ان ينظم ؟ من السهل ايجاد كلمات تعميمية لتحديد هذه النظم : المساواة ، التضامن ، النظام المراتبى ، ومسرحية «كريولانس» تقدم لنا مجابهة عاتية ، خالية من كل وعظ ، بين هذه النظم الثلاثة . وكما عودنا شكسبير في كتاباته ، ثمة تنظيم رائع للمرايا ، تعكس الشعب في عينى كريولانس ، وكريولانس والاشراف في عيون الشعب . والمرآة الاخيرة يهيئها التاريخ . فالتاريخ في الدرامة يهيىء مسار الفعل ، والصلات المتداخلة بين الاحداث ونتائجها النهائية . والتاريخ بوسعه ان يؤيد نظم القيم ، أو يسخر منها ، أو يحطمها . فاذا سخر أو حطم ، كان غروتسكيا ، أو مأساويا . أو ربما كان كليهما معا .

— ٣ —

المجابهة الاولى تهيئها الحرب • يهاجم الفولسيون روما • والعوام عاجزون • ويتبدل الموقف في طرفة عين • يتسلم الجنرالات السلطة ، وينسحب المتمردون • ويبدو كأن حجج اغريبا وحكايته قد ثبتت صحتها • وينتصر كايوس مارسيوس :

لدى الفولسيين قمح كثير • خذوا هذه الجرذان اليهم
لتعيث في أهرائهم •

ويصل الرومان الى كريولي • يصد أهل المدينة الهجمة الاولى ويهرب الجنود • ويقذف مارسيوس بالشتائم على الفارين ، ويدعو الشجعان اليه. ويعيد الهجوم • ويلحق بالفولسيين حتى ابواب المدينة ، ثم يدخلها بمفرده•

جندي أول : حماقة صرف • لا عليّ •
جندي ثان : ولا عليّ •
جندي أول : اترون ، لقد أغلقوا عليه الابواب •
جندي ثان : الى حيث نهايته ، ولا ريب •

(١ ، ٤)

مشاهد المعارك في شكسبير يرافقها قرع الطبول وصدح الابواق • غير ان الضوضاء فيها قليلة • فهي تقع على مسرح خال • والمعارك الكبيرة تقوم بها حفنة من الجنود • طبعا في مسرح « الكرة » (في عهد شكسبير) لم يضن احد بالصبغ الاحمر ، وكانت السيوف تصلصل على السيوف لفترات طويلة • ولكن مشاهد المعارك في شكسبير ليست وصفية ، ولا يقصد منها ان تخلق وهما يشبه الواقع • ان صفتها درامية من ضرب اخر — من ضرب داخلي • المبارزات القاتلة ترصعها تأملات فلسفية مريرة ، أو سخرية •هنري الشاب بطل ، ويغلب بيرسى • الا ان فولستاف يفضل ان يتظاهر بأنه جثة

هامدة ، وهو يعلم ان الاهم لديه هو ان يظل حيا : فالحرب حرب ملوك وجنرالات ، لا حرب جنود . وهذا القول ينطبق أيضا على الحرب في « كريولانس » .

يستولي الرومان على كريولي . لقد اجتاحها مارسيوس اجتياح العاصفة . ولم يبق منها الا اشلاء مدينة ، يتخاطف منها الجنود شرائح بائسة :

روماني أول : هذا سأحمله الى روما .
روماني ثان : وهذه سأحملها انا .
روماني ثالث : اللعنة عليها ! حسبتها فضة !

هذه هي مشاهد التاريخ الدائم ابدا ، كما يراها شكسبير . مشاهد كتبت مرة لتبقى الى الابد . انها تعميمات عريضة ، وتجسيدات مركزة ، في وقت معا . حسبنا ان نتخيل هذا المشهد ، أو ان نعيد قراءته كما كتبه شكسبير . لندرك الاسباب الاعمق لحماسة بريشت لمسرحية كريولانس . ان كريولانس نموذج عصري ، مباشر ، وتأكيدي لما كان يسميه بريشت بالمسرح الملحمي ، أكثر من تاريخيات شكسبير . الام شجاعة تقتات على الحرب ، وهي لا تعي حتى النهاية ان الحرب تقتات عليها وستجردها من كل شيء تملكه . الام شجاعة اشبه بأولئك الجنود الذين يتخاطفون من بعضهم البعض كأسا من الرصاص حاسبين اياها من الفضة . كثيرا ما كان بريشت، في فترته الاخيرة ، يطلق على مسرحه الملحمي كلمة « ديالكتيكي » وكان يجد نموذجه في شكسبير . فلنستمر . قادة الرومان المظفرون ، ومن بينهم مارسيوس ، يدخلون طرقات المدينة الميتة ، الخالية وخلو المسرح الشكسبيري :

انظر الى هؤلاء المتسكعين الذين يثمنون شرفهم
بدرهم مصدوع ! وسائد ، ملاعق رصاص ،

حدائد ذات الفلس ، قمصان يدفنها الجلادون
مع مرتديها . هذا ما يتخاطفه هؤلاء العبيد المناكيد
وهم لما يفرغوا من القتال • تبا لهم !
واسمع ! يا لضوضاء ذلك القائد !

(١ ، ٥)

لقد جعل شكسبير مارسيوس يبدو بطلا ، بوضوح وعن وعي • قوته قوة أخيل ، وصوته اقوى من صوت أي انسان • والقائد الفولسي يدعوه بـ « هكتور » بين رومان متبجحين • حتى الاسلوب والتشابيه المستعملة في وصف مآتيه الحربية هي على غرار اسلوب هوميروس • هذه أم كريولانس تتحدث عنه :

••• جبينه الدامي
يمسحه بيد مدرعة ، وينطلق
كحصّاد لتزم بحصاد الحقل كله ،
أو يفقد أجره •

(١ : ٣)

وهذا ما يقوله القائد الاعلى عنه :
لو كان ثمة جوهرة بقدر حجمك ،
لما كانت ثمينة مثلك • لقد كنت جنديا
كالذي تمناه « كاتو » ــ شرسا ــ رهيبا
لا بالضراب فقط ، ولكن بنظراتك الجهمة
وقصف صوتك كالرعد
جعلت اعداءك يرجفون ، كأنما الدنيا
محمومة وترتعد •

(١ : ٤)

والقائد الفولسي يشير الى مارسيوس هكذا :

لست ادري ما السحر الذي فيه ،
غير ان جنودك يستعملونه صلاتهم قبل الاكل ،
حديثهم على المائدة ، وشكرهم في النهاية .

(٤ : ٧)

مارسيوس شجاع . في حملته الاولى وقى جنديا جريحا بجسمه وحمله من ساحة القتال . وقد جرح سبعا وعشرين مرة في خدمة روما . واستولى على كريولى بمفرده . وهو من غير انانية . انه يرفض ان يعطى عشر الغنائم الذي هو من حقه ، ويطالب بتوزيع نصيبه بالتساوي بين الجميع . ولا يريد الحديث عن افعاله البطولية ، كما لا يريد من الاخرين ان يتحدثوا عنها .

والحرب تؤكد التفاوت الطبقي الذي كان مارسيوس يرأه في أيـــام السلم . فالاشراف والعوام يختلفون في تصرفهم ابان الحرب . وقياسا على مارسيوس ، ما أبأس ما يبدو العوام ، هؤلاء الذين يرجتون قبل المعركة ، واذا تحقق النصر ، راحوا يتخاطفون الكؤوس والملاعق والخرق الملوثة :

... اما سادتنا ،
المراتب العامة ــ لفهم الطاعون ! ــ يريدون تريبونات !
فما تجنب فأرهرّا مثلما هم راوغوا
اوغادا أحط منهم .

مارسيوس محق . في الحرب يتصرف العوام كالجرذان . هذه هي المرآة الاولى : الحرب كما يراها الاشراف . ولكن حتى في هذا الانعكاس تتخذ الحرب فجأة شكلا موضوعيا ، كما في «الام شجاعة» . فشكسبير دائما يمضي بمجابهاته حتى اقصى حدودها . في الحرب ليس ثمة منتصرون فقط، بل مهزومون ايضا . هذا تيطوس لارتيوس قد تسلم زمام السلطة فيالمدينة المغلوبة :

حاكما على البعض بالاعدام ، والبعض بالنفى ،

قابلا فديه هذا ، راحما ذاك ، مهددا الاخر ،
قابضا على كريولى باسم روما
كمن يمسك بسلوقي يبصبص في الرباط ،
ليطلقه حين يشاء •

(١ ، ٦)

ان هذه اكثر من مجرد تشابيه هوميرية • ولا نحن نجد مشهدا كهذا في بلوتارك • هذا تمثيل شامل لكل احتلال • هذا المشهد أيضا يجب ان نقرأه ونتخيله كما كتبه شكسبير • انه يناقش نظام القيم الذي ينافح عنه مارسيوس • ويمثل ما يسميه بريشت « الديالكتيك الموضوعي » : انه يشير الى حكم الجمهور • وحس المفارقة الدرامية عند شكسبير يتبدى في ان قائل هذه الكلمات هو مارسيوس نفسه •

في « كريولانس » هناك خطاب عجيب اخر لمارسيوس • يعود مظفرا الى روما ، وترحب به أمه وزوجته • ولا تنطق الزوجة كلمة واحدة ، بل تنخرط في البكاء • فيقول كريولانس :

••• آه يا عزيزتي ،
عيون كهذه انما تحملها الارامل في كريولى
والامهات الثكالى •

(٢ ، ١)

هل تنسجم هذه الكلمات مع شخصية كريولانس ؟ انها رقيقة ، حساسة ، اكثر مما نتوقع من قائلها • وفيها نغمة نشاز في لحظات الفرح هذه • انها تقوم مقام الاغاني في قطع بريشت الدرامية • انها ، مرة اخرى ، تموضع الامر ، تذكرنا بالذين قد هزموا • لم تبق ثمة حاجة للمرآة الاخرى• غير ان شكسبير لا يتخلى عن شيء • انه سيرينا الانعكاس الاخر : الحرب في عيني قائد مهزوم •

اوفديوس : اخذوا المدينة !

جندي أول : ستعاد بشروط حسنة •

أوفديوس : شروط !

ليتني كنت رومانيا • لانني عاجز ،
وانا الفولسي ، ان اكون ما انا • شروط !
أي شروط حسنة تلقاها اية معاهدة
في الجانب المغلوب ؟

(١ ، ١٠)

— ٤ —

تجلس أم كريولانس وزوجته على مقعدين منخفضين ، تخيطان وتطرزان، وتنتظران انباء القتال • هذه المقاعد المنخفضة بلا ظهر ، التي كانت النسوة يجلسن عليها في الامسيات ويتحدثن ، لنا ان نراها حتى اليوم في ستراتفورد، بلدة شكسبير • وفي روما شكسبير هناك المنتدى (الـ « فورام ») ، الكابتول ، الصخرة الطاربية ، القناصل ، التريبونات ، مجلس الشيوخ • هذه الاسماء كلها مأخوذة عن بلوتارك • ان الاخطاء الزمنية ــ التي لاحظها بن جونسون عن رضا ــ قليلة في كريولانس • وامتعها صورة بطل روماني في المنتدى وهو يلوح بقبعته الكبيرة ازدراء امام جمهور غفير • كريولانس لابسا قبعة يبدو مضحكا لنا ، ولكنه لم يبد مضحكا للمتفرجين في عهد اليزابث •

كان شكسبير يكتب لمسرح عصره • ولم يبدأ الاخراج الشكسبيري في زي العصور القديمة الا في أواسط القرن التاسع عشر • أما شكسبير فكان معنيا بنوع اخر من الحقيقة التاريخية •

لم يجد مشاهد الحياة اليومية في بلوتارك ، بل اخذها من تجربته هو في لندن وستراتفورد ، وجعلها معاصرة • ومازج بين الراقي والعامي عن

قصد • وصوّر روما على نحو لم يكن كورنى أو راسين ليستطيع ان يصورها عليه :

الالسنة كلها تلهج به ، والابصار العشواء
تلبس النظارات لتراه • هذه المربية الثرثارة
تدع طفلها يختنق بكاء
وهي تهذر عنه • وصبية المطبخ تشد
أثمن خامها حول عنقها الاسخم ،
وتتسلق الجدران لتعاينه : فالمصاطب والدكات والنوافذ
تغص ، والسقائف تزدحم ، والحواف تمتطى •••

(٢ ، ١)

أم كريولانس وزوجته تزورهما جارتهما السيدة الفاضلة فاليريا ، التي تريد ان تخرج بهما للترويح عن النفس • ولكن فرجيليا لا تريدالخروج من البيت الى ان يعود زوجها من الحرب • وهي تنسج على نول • فتمازحها السيدة فاليريا بنكتة : « تريدين أن تكوني بنلوب اخرى : ولكن يقولون ان الغزل الذي غزلته كله في غياب يولسيس انما ملأ ايثاكا بالعث ! » (١ ، ٣) كما في « طرويلس وكريسيدا » تعامل الاسطورة الاغريقية بسخرية ، لنراها في مظهرها اليومي العادي • لا بطولات هنا ، ولا انتظار متحرق لعودة قائد شجاع • في هذا الجو العائلي العادي لامسية جميلة من أماسي ستراتفورد ، تأخذ فولومنيا فجأة ودون توقع مظهر الام الرومانية — أو بالاحرى ، الام الاسبارطية • ليس لها الا ابن واحد ، غير انها تؤثر ان تراه ميتا على ان تراه جبانا • ولو كان لها اثنا عشر ابنا فانها تؤثر ان تفقدهم جميعا : « لآثرت ان ارى احد عشر منهم يموتون بنبل من أجل وطنهم على واحد يستغرق في شهواته دونما فعل » •

(١ ، ٢)

انها المرآة الاولى من جديد • وكما هو دأب شكسبير ، فثمة مجابهة ستتلو ذلك في الحال • في هذا المشهد ، عدا النسوة الثلاث ــ الام الاسبارطية ، والزوجة المحبة ، والجارة الثرثارة ــ هناك أيضا ابن كريولانس الصغير • وهو لا ينطق بكلمة واحدة • ولا هو بحاجة الى ذلك • انه موضوع حديث النسوة :

فاليريا : الابن سر ابيه ، وايم الحق • قسما انه لصبي جميل جدا • اتدرين، يوم الاربعاء رحت انظر اليه نصف ساعة باستمرار : له وجه شديد العزم • رأيته يركض في إثر فراشة مذهبة ، وعندما امسك بها أطلقها ، ثم راح في اثرها مرة اخرى ، ثم عثر ووقع ، فنهض، وامسك بها ثانية • ولست ادري ان كانت وقعته قد اغضبته أو أي شيء اخر ــ كيف صر بأسنانه ومزقها ! أي والآلهة ، كيف فتفتها !

فولومنيا : احدى حالات أبيه •

فاليريا : انه ولد نبيل ، حقا •

(١ ، ٣)

« انه ولد نبيل » • المفارقة الشكسبيرية تقصر نفسها على هذه الكلمات • ليس في بلوتارك مشهد كهذا • لقد أعطى شكسبير الام الاسبارطية حفيدا يسحق «فراشة مذهبة» لمجرد التسلية • هذا كل ما هناك• في « تيطوس اندرونيكوس » ــ وتعتبر أقسى مسرحيات شكسبير ــ يقتل الفتى ماركوس ذبابة على صحن • وتيطوس ، الذي سيقدم في المشهد الاخير الى الملكة تامورا اكلة طبخت من قلوب ابنائها ، لا يستطيع ان يرى مقتل ذبابة بريئة :

ولكن هب ان لتلك الذبابة أبا وأما ؟

لراح كلاهما يمس جناحها الرقيق المذهب ،
ويغنيّ بالندب والنحيب في الهواء !

(تيطوس ٣ ، ٢)

طلب الملك لير من الآلهة ان تخفف من قسوة الدنيا • غير ان الآلهة بقيت صامتة • وتبين انها لا تقل قسوة عن الطبيعة والتاريخ • في كريولانس تجرد الطبيعة والتاريخ من كل لبوس متافيزيقي • فالقسوة جزء من نشأة القائد • وما ابن كريولانس الا حفيد المرأة الاسبارطية •

يعود كريولانس • ويريد الاشراف تنصيبه قنصلا • وكل ما عليه ان يفعل ، وفق الشريعة والعرف ، هو ان يخرج الى المنتدى (الفورم) ، ويعرض ندب جروحه على المواطنين ، ويطلب موافقتهم • ولكنه يرفض ، لشدة ما يحتقر الشعب • انه جندي ولن يكذب • وهو يريد ان يبقى صادقا مع نفسه — أي صادقا مع طبيعته • النسور لا تسف الى مستوى الجرذان والغربان • وكريولانس يريد أن يقر العالم بعظمته • الا ان العالم منقسم الى عوام وأشراف • ونظام كريولانس الهرمي لا يتفق والعالم الحقيقي • والجرذان تأبى ان تعتبر نفسها أحط من النسور •

الام الاسبارطية ترجو ابنها أن يتواضع ويذهب الى المنتدى ليطلب أصوات الناس ، قائلة ان الدهاء لا يناقض الشرف ، وليس عارا ان يستعمل في الحرب ، والحرب لم تنته بعد ، فالعدو داخل اسوار المدينة • والعوام هم العدو :

••• من الواجب عليك الان ان تتحدث
الى الشعب • لا بما توعزه اليك نفسك ،
ولا بما يلقنك اياه قلبك ،
ولكن بكلمات كالتي يحفظها

لسانك ، وان تكن كلها بنات حرام ...
....
وهذا لن يمس شرفك أبدا
أكثر مما يمسه استيلاؤك على مدينة بالفاظ معسولة
لولاها لجازفت بمصيرك
وبأخطار سفك دماء كثيرة .

(٣ ، ٢)

بالنسبة الى الام الاسبارطية ، لا فرق بين الحرب والسلم ، بين العدو الخارجي والداخلي . فأم كريولانس ، كالعوام ، انما ترى طبقتين تكره احداهما الاخرى ، ولا تنتهي الحرب بينهما . وفيما عدا ذلك ، فان روما بالنسبة اليها هي الاشراف .

روما وجرذانها على وشك الوقيعة ،
ولا بد لاحد الطرفين من هلاك !

(١ ، ١)

هذه الكلمات بقولها اغريبا نفسه ، الذي روى للعوام الثائرين حكاية المعدة وأعضاء الجسم المتمرد . هو ايضاً يزور كريولانس ويطلب اليه ان يذهب الى المنتدى . ولسوف يذهب كريولانس ولكن مكرها . في هذه الدرامة التي تدور حول الحقد الطبقي نجد ان كريولانس هو كما يراه العوام ، ولكن العوام أيضا هم كما يراهم كريولانس . فشكسبير لا يعاني من أي وهم وان يكن قد حكم على العالم ، فان ذلك لن ينجم عنه تغيير العالم ، واللهب الكبيرة قد تثير النشوة أو الرعب ، غير انها تبقى نارا آكلة.

وأما الكثرة المتقلبة الخبيثة العبق ،

فليتمعنوا فيَّ انا الذي لا أتملق ،
يشاهدوا فيَّ انفسهم ...

(٣ ، ١)

فيمسرحية يوليوس سلوفاجكي ، **كورديان** ، يقول الفراندوق قسطنطين : « يقف الناس هناك ، ساكنين ، مظلمين ، موحلين . أنا لا احب هؤلاء الناس » . والناس في **كريولانس** مظلمون وموحلون ، ولكنهم غير ساكنين . انهم ينبحون كقطيع من الكلاب الضارية حرمت عظمة تأكلها . والناس في المشهد الاول يريدون قتل كريولانس . ولكنهم فيما بعد يتفرقون حال سماعهم أول أنباء الحرب .

يتجمهر الناس في الشوارع ويقذفون بقبعاتهم عاليا في الهواء ، ليرحبوا بمقدم كريولانس نفسه بعد انتصاره . ينسون كل شيء ، ويوافقون على تنصيبه قنصلا . كل ما يرجون منه هو كلمة طيبة واحدة . وبعد ذلك بساعة، اذ يحرضهم التريبونان ، يطالبون برأس كريولانس ، ويطردونه من المدينة. ومرة اخرى تقذف القبعات عاليا في الهواء . وعندما يظهر كريولانس ، قائدا جيش الفولسيين ، على أبواب روما ، ينقلب العوام على قادتهم ويريدون تقطيعهم أربا . ويتملقون الاشراف يلتمسون الرحمة . انهم مستعدون لقبول أي شيء من اجل انقاذ اسمالهم النتنة ، وحياتهم .

... وذاك الذي تقلص كالجزر ، وما احبه أحد
حتى ما عاد أهلا لحب ،
يعود عزيزا عندما يفتقد . جموع العوام هذه ،
كراية شريدة يحملها السيل ،
تذهب وتؤوب خانعة للتيار المتقلب
حتى تهرىء نفسها بالحركة .

(انطوني وكليوباترا ، ١ ، ٤)

هذه العبارة من انطوني وكليوباترا يمكن ان تكون من **كريولانس** ، أو **هنري السادس** ، أو **يوليوس قيصر** . في مشهد الاغتيال الرائع من المسرحية الاخيرة ، يهتف الجمهور لبروتس لتحقيقه قتل قيصر • ولكن ما يكاد مارك انطوني ينتهي من خطابه ، حتى يغضب العوام على قتل قيصر ، وينقلبون على القتلة • لقد رأى شكسبير كيف اكتظت الجماهير في الطرقات لاستقبال اللورد اسكس بالمشاعل ، وكيف اكتظت فيما بعد لرؤية الجلاد يقطع رأسه • الشعب بالنسبة الى شكسبير ان هو الا موضوع التاريخ ، لا فاعله • قد يثير الاشمئزاز أو الشفقة ، أو الرعب • غير انه لا حول له ، انه العوبة بأيدي أولئك الممسكين بزمام السلطة • من هم هؤلاء التريبونات ؟ في **كريولانس** نرى اثنين منهم . هذان اثنان من قضاة لندن ، انتخبهما أهل الحرف ، يضعهما شكسبير في منتدى روما • هكذا يصفهما منينيوس :

منينيوس : ما تطمحان الا لرؤية الاناس المساكين يرفعون لكما القبعات ويثنون الركب • انكما لتستهلكان ضحى جميلا مفيدا بسماع قضية تقام بين بائعة برتقال وبائع حنفيات ، ثم تؤجلان مناقشة العشرين فلسا الى جلسة يوم ثان ! وعندما تنظران في أمر ما بين فريق وفريق ، اذا قرصكما المغص ، تقلصت وجوهكما كالممثلين الصامتين ، ورفعتما البيرق الدامي ضد الصبر الجميل ، وصرفتما المرافعة وهي بعد نازفة ، وانتما تصرخان في طلب قعادة •••

(١ ، ٢)

هذان الاحمقان الخاملان ، بكل ما فيهما من عجرفة وعنف وضيق صدر ، هما اللذان يمثلان الشعب في **كريولانس** . انهما « الراعيان لوحوش العوام » ، ورائحتهما لا تقل خبثا عن رائحة السوقة • كلاهما مبتلى بنوع من الجرب ولا يكف عن حك جلده كبعض القرود • ولكنهما يعرفان كيف

يحميان قطيعهما • هذان التريبونــان ، بروتس وسيسنيوس ، قــد يكونان قميئين ، مشوهين ، حسودين ، شــكاكين ، الا ان لديهمــا غريزة طبقية • يسألان عن أنباء الحرب •

بروتس : أطيبة أم سيئة ؟
منينوس : ليست كما يرجــوه الشــعب • لانهــم لا يحبــون مارسيوس •
سسنيوس : ان الطبيعة تلقن الحيوانات معرفة اصدقائها •

(٢ ، ١)

ليس شكسبير مفتونا وحسب بتحول الحاكم العادل الى طاغية ، انه مفتون بالتاريخ نفسه • أين ومتى يتقرر ، ومن يقرره ؟ هل له وجه انسان ، اسم أمير وعواطفه ، أم انه مجرد تراكم من الصدف ، أو آلة اخذت تتحرك؟ في « كريولانس » نرى التاريخ وهو يمثل في ميــدان المدينة • وهــذان الرجلان القميئان المضحكان يساهمون في دفعه •

هيا الى الكابتول •
سنكون هناك قبل وصول سيل الشعب ،
فيبدو هذا الذي دفعناهم اليه ،
وان يكن بعضه منهم ، وكأنه كله من فعلهم •

(٢ ، ٣)

في مشاهد القتال يندفع الجنود عبر المسرح ، والسيوف في ايديهم . ويقف الامراء على الجانبين المتقابلين من المنصة مع الاعلام الكبيرة •ويراقب القادة ساحة المعركة من على الشرفة العليا • فشكسبير يقدر للبهرجة قيمتها، غير ان بهرجة المشهد ليست هدفا بحد ذاتها لديه • انه يشجب الحرب بابراز المذبحة الاقطاعية • « الكومبارس » يملأون المسرح : انهم يمثلون الشعب•

وفي المسرح الداخلي ، أو على الشرفة العليا ، يجلس الشيوخ بأبهة تـأخذ البصر . وعلى المنصة الامامية ، أقرب اجزاء المسرح الى المتفرجين ، يقف كريولانس ، ومننيوس ، وتريبونان . والاخيران ما عادا يثيران الضحك :

اننا نتهمك بأنك تآمرت على
تجريد روما من كل منصب وطيد ،
وعلى الانتهاء بنفسك الى تسلط المستبد ،
وبهذا تكون خائنا للشعب .

(٣ ، ٣)

واذا أحد شوارع لندن القرن السابع عشر يتحول امام اعيننا الى مشهد عظيم للثورة الشعبية . ليس في بلوتارك مشهد كهذا . لقد كان شكسبير أول من القى رداء حماة الحرية والجمهورية الروماني على اكتاف اثنين من صناع لندن بكل ما فيهما من رائحة وهوى للضجيج . لا شك ان اليعقوبيين، في الثورة الفرنسية ، كانوا سيتبينون انفسهم في تريبوني شكسبيرالشعبيين أفضل مما تبينوها في لوحات الرسام دافيد الضخمة :

بروتس : لم يبق ما يقال . انه منفيّ ،
كعدو للشعب ووطنه :
لقد وجب التنفيذ .
مواطنون : وجب التنفيذ ، وجب !

(٣ ، ٣)

في مشاهد القتال والنهب يبرز لنـا شكسبير الوجـه الازلي للحرب والاحتلال . والميزة الكبرى في المآسي الشكسبيرية هي شموليتها التاريخية. وشكسبير غني عن التحديث أو التنقيح لجعله معاصرا ، لان التاريخ يمـلأ مسرحياته بمحتوى جديد أبدا ، ويرى فيها انعكاسه ، في كـل عصر . في

المشهد الاول من « كريولانس » . نص العوام على نظريتهم في التقسيم الطبقي بكل ما أوتوا من صخب • والان ، ها هم يجابه الواحد الاخر : الشيوخ بأناقاتهم وبرودهم ، والعوام وهم يهزون بقبضاتهم ويلوحون بعصيهم • هذا المشهد نفسه سيتكرر في مواقف تاريخية كثيرة • في الكابتول وفي المنتدى ، تتكشف قوانين الثورة ، والمواقف والصراعات كلها . محددة واضحة كالمعدات . ومركزة في عبارات من حوار • «القمة » و « الحضيض » يقفان وجها لوجه ، اليعقوبيون والجرنديون . الديمقراطيون الثوريون . والليبراليون • هذه محاكمة كريولانس تستمر :

يقول بروتس ، أو اليعقوبيون :

••• هذه الاساليب الباردة
التي تبدو أشبه باسعافات حكيمة ، شديد سمها
اذا كان الداء عنيفا • اعتقلوه
واحملوه الى الصخرة •

ويقول مننيوس ، أو الليبراليون :

لا تصيحوا بالويل والثبور ، وطرادكم
بعد غير مؤكد •
••••••••
قسما لكم ، اذ راح يقتل الاعداء
فقد من الدم أكثر مما في عروقه منه •••
أما ان يستنزف وطنه ما تبقى من دمه ،
فانها لنا كلنا ، من يفعلها ومن يسمح بها ،
وصمة عار الى أبد الابدين •
اذا القدم أصيبت بالاكال ،
••••••••
الا تحترم خدمتها لما كانت

عليه من قبل ؟

....

سيروا وفق الاصول •

ويقول شيخ ، أو الارستقراطيون :

ايها التريبونان الكريمان ،

هذا هو الاسلوب الانساني : اما الطريق الاخرى

فلن تكون الا دموية ، ونهايتها

مجهولة لدى بدايتها •

ويقول سسنيوس ، أو الجرنديون :

أيها الكريم منيوس ،

فلتكن انت اذن كموظف للشعب •

ايها السادة . اخفضوا سلاحكم •

ويقول بروتس ، أو اليعقوبيون :

لا تأخروا الى بيوتكم !

(١٠٣)

الشعب في كريولانس احمق وجاهل ، نتن الرائحة وافراده ينهمكون بتجميع الخرق النتنة في ميادين القتال • والتريبونان قميئان ، مشوهان ، مخاتلان • وكريولانس شجاع ، عظيم ، نبيل • بيد ان الشعب هو روما ، وكريولانس خائن لبلده •

سسنيوس : وهل المدينة الا الشعب ؟

مواطنون : حقا ،

الشعب هو المدينة •

بروتس : لقد تثبتنا برضا الجميع

قضاة للشعب •
مواطنون : ومن رأيتم كذلك •

(٣ ، ١)

الآن فقط يبدأ القسم القوي الثاني من الدراما • نفى العوام كريولانس من روما ، والاشراف الجبناء قد هجروه • لم تقدر روما شجاعته ونبله : لقد برهنت روما انها منحطة •

كريولانس : ••• من اجلكم
احتقر المدينة ، وادير لها ظهري هكذا •
ثمة عالم في مكان اخر •

(٣ ، ٣)

ولكن عالم شكسبير مزدحم ، ولا فراغات فيه • ليس هناك الا الاشراف، والعوام ، واعداء روما • ولن يستطيع كريولانس اختيار مكان له الا في العالم الذي احرقه هو • فهو لا يذهب الى اللامكان ، ولا يستطيع ذلك ، كما يفعل الابطال الرومانسيون • المواقف يقررها التاريخ ، وهي فوق ارادته ومستقلة عنه • سيذهب كريولانس الى الفولسيين • لقد أثبت التاريخ ان العوام محقون : عدو الشعب أصبح عدو روما • في الفصول الثلاثة الاولى من المسرحية نشاهد دراما جرداء هي دراما المواقف الطبقية •بوسع المرء ان يدعوها أيضا دراما الحتمية التاريخية • وليس فيها من فرق بين الوضع الاجتماعي والفعل ، أو السيكولوجية • وكريولانس بامكانه ان يكون رجلا بلا اسم ، تماما « كالمواطن الاول » و « المواطن الثاني » و « المواطن الثالث » • ماهو الا قائد عسكري طموح ، يكره الشعب وينضم الى معسكر العدو عندما يخفق في الحصول على السلطة الدكتاتورية• ومن لحظة خيانة كريولانس فقط يكشف العالم عن كونه واضح المعالم

منظما وفق مبدأ واحد • ما عاد التاريخ معلما للاخلاق العثمانية • وتضحي تناقضات العالم الموضوع التالي للمأساة • وهذا الموضوع الجديد لايقل ملاءمة لشكسبير عن الموضوع الاول • حتى الاسلوب نراه يتغير : انه تارة غروتسكي ، وتارة مثير للشفقة . وأخرى ساخر • وكريولانس يهزأ من نفسه ومن العالم ، كما كان يفعل هاملت عندما يتحدث الى بولونيوس • بل انه يصف حتى احلامه • « الزمان مضطرب » ، بالضبط كما كان في مملكة الدانمرك •

خادم ثالث : اين تقيم أنت ؟
كريولانس : تحت السرادق •
خادم ثالث : تحت السرادق ؟
كريولانس : نعم •
خادم ثالث : واين يكون ؟
كريولانس : في مدينة الحدآت والغربان
خادم ثالث : في مدينة الحدآت والغربان ؟ يا للحمير !
اذن انت تقيم مع الزيغان كذلك ؟
كريولانس : كلا فأنا لا أخدم سيدك •

(٤ ، ٥)

لايليق دور الخائن بكريولانس • لا وضعه الخاص يقرر ذلك ، ولا وجوده الاجتماعي • وذاته الداخلية لاتوافق عليه • ولئن يعلن التاريخ ان العوام كانوا على حق ، فان شكسبير لايعترف بان التاريخ كان على حق ، أو انه كان على حق نهائيا • لقد تبين ان التاريخ أقوى من كريولانس: فأمسك به وزج به في طريق مسدود ، وجعل منه خائنا مزدوجا •

لقد هزىء التاريخ بكريولانس ، ولكنه لم يفلح في تحطيمه • في

الفصلين الرابع والخامس نرى ان كريولانس قد تخطى بنموه الرومان والفولسيين كليهما ، العوام والاشراف معا • وفي هزيمته ثمة انتصار ،انتصار على الاقل بالمعنى الذي يعرفه ابطال روايات جوزف كونراد •

يقول منينيوس عن كريولانس ان طبيعته انبل مما يستحقه العالم ، في حين ان ممثل الشعب بروتس ، يقذف بهذه الكلمات في وجه كريولانس :

انك تتحدث عن الشعب
كأنك اله يعاقب ، لا بشر
يشاطر البشر ضعفهم •

(٣ ، ١)

والرأيان متناقضان في الظاهر فقط • ان كريولانس يحتقر العالم ، لان العالم حقير • وهو يريد تدمير العالم ، بما فيه روما ، لان العالم وروما لايستحقان البقاء :

حاولت ان اوقظ مشاعره
تجاه اصدقائه الاخصاء ، فكان جوابه لي
انه لايستطيع التريث لالتقاطهم من كومة
من العصاف العفن النتن ، وقال ان من الحماقة
الا تحرق النفايا من أجل حبة هزيلة أو حبتين ،
ويبقى النتن في الانف •

(٥ ، ١)

ان كريولانس يقاوم العالم بنظام من القيم خاص به ، مهما يكن غير معقول • لقد انبثقت هزيمته لحظة موافقته ، رغما عن نفسه ، على الذهاب الى المنتدى ليعرض آثار جروحه ويطلب الاصوات • ولم يطلب هذا اليه امه فقط ، ومنينيوس والاشراف ، بل الشعب وتريبوناته أيضا • ومفارقة

شكسبير الدرامية تبرز في ان كلا الفريقين — رغم ما بينهما من كراهية وصراع — طالب كريولانس بتنازل ما ، من أجل حل وسط • وحين تنقلب القيم فجأة في نهاية المأساة ، وحده كريولانس يرفض التنازلات والحل الوسط ، أو على الاقل يحاول رفضها :

اشبه بممثل بليد ،
نسيت الان دوري •••

(٥ ، ٣)

مرة اخرى اثبت العالم انه اقوى من كريولانس • كان بروتس محقا : ما كريولانس الا بشر ، مليء بمواطن الضعف ، كغيره من البشر • كريولانس يريد تدمير العالم ، لان العالم يناقض شرائع الطبيعة • ولكن باسم هذه الشرائع عينها تدينه الام والزوجة والولد • وعليه ان يدين نفسه • ويشعر انه قد وقع في شرك نصبه له العالم الحقيقي الذي لايتهاود ولا يرحم • ويسقط ضحية ميثولوجيته ، ضحية مافي شرائع الطبيعة من منطق مجنون •

ولكن ، اليك عني أيها العطف !
وليتكسر كل قيد وحق تفرضه الطبيعة !
وليكن العناد فضيلة •
•••••••••
••• انى أذوب ،
وما أنا بتراب أصلب من الاخرين • امي تنحني —
كأنما جبل اولمب ينحنى ضارعا
لكومة تراب صغيرة ، وابنى الحدث
يتشفع بوجه تصرخ له
الطبيعة العظيمة : « لا ترده ! »

(٥ ، ٣)

لقد أدرك كريولانس انه خدع في توزيع الادوار • اراد ان يلعب دور اله منتقم • في حين انه لم يعط في سيناريو التاريخ الا دور خائن • لم يبق له الا ان يحطم نفسه بنفسه • سيكف يده عن روما ليؤكد نبله ، ليخرج من الدور الذي فرض عليه • غير ان عليه ، لانقاذ روما ، ان يقترف خيانة اخرى • وكحانت بيمينه سيقتله الفولسيون • ويجيء مصرعه مأساويا وساخرا في وقت معا • انه مأساوي في العالم الذي خلقه كريولانس ، مأساوي وفق نظـامه المطلق المجنون للقيم • وهو ساخر في العالم الحقيقي ، عالم الواقع • وامـا شجاعة كريولانس ونبله فلسوف يمدحهما الرجل الذي قتله ــ القائد الفولسي اوفديوس • انه سيؤبنه التأبين الاخير ، كتأبين أغسطس قيصر لانطوني ، أو فورتنبراس لهاملت • في روما تقام الافراح ويحتفل الناس بالسلام • ولاول مرة في هذه المسرحية الجهمة ، المليئة بصليل السيوف وصراخ الجماهير ، ثمة انغام وموسيقى ، وتشـرق الشمس • ان « كريولانس » تنتهي كما تنتهي مسرحية دورنمات « الزيارة » • يقتل الفريد ايل ، فيتمتع أهالي غولن برفاههم الجديد ، ويحتفلون فرحين بعيد العدالة •

الابواق والمزامير ، السنطور والناي ،
الدفوف والصنوج ، وصيحات الرومان :
كلها تجعل الشمس ترقص • اسمع !

(٥ ، ٤)

هنا الشوكة في خصر هذه الدراما ، وهي التي كانت السبب لامد طويل في عدم الاقبال عليها • صورة العالم مصدعة ويعوزها التماسك • لم تحل التناقضات ولم يوجد نظام للقيم مشترك بين المدينـة والفرد • « انه يحب شعبك ، ولكن لا تجبره على مشاركته الفراش » ، يقول منينيوس لبروتس ، مشيرا الى كريولانس • ولكن ذلك غير صحيح • كريولانس لم يحب الشعب • الا ان هذا لا يعني ان على كريولانس ان يدان ويحكم • ففي تلك الجملة تتركز خلاصة الدرامة المرة لانسانية النهضة ــ بل كل انسانية اخرى •

عصا بروسبيرو

لم تبق نفسٌ
ما أحسّت بحمى الجنون . وأتت بلعبة ما
من الاعيب اليأس .

(العاصفة ، ١ ، ٢)

— ١ —

يقارب عرض المسرحية الختام . وقد دعا پروسپيرو آرييل لآخر مرة ، ورسم دائرة سحرية . عناصر الطبيعة روضت ، والعاصفة هدأت . يعود يعود پروسپرو بين الناس ، ويعلن عن تخليه عن قواه السحرية :

ولكن هذا السحر العتيّ
ها أنذا أرفضه . وحالما أحصل على
موسيقى سماوية ...
... سأكسر عصاي ،
وأدفنها على عمق قامات في الارض ...

(٥ ، ١)

تبدو نهاية « العاصفة » ، في ظاهرها ، أسعد من نهاية أية مسرحية عظيمة اخرى لشكسبير . بروسبيرو يسترد عرشه في ميلانو . ألونزو ،ملك نابولي ، يستعيد ابنه ، ويندم على خيانته الماضية . آرييل يطلق سراحه ويتلاشى في الفضاء . كاليبان يدرك أن الرجل الذي حسبه الها ما هو الا سكير والعاشقان الفتيان ، ميراندا وفردينانـد ، يلعبان الشطرنج « من أجل عشرين مملكة » . انقذت السفينة وهي في انتظارهما في خليج هادىء. الخطايا والذنوب غفرت كلها . حتى الاخوان الغادران يدعيان الى العشاء

في مغارة بروسبيرو • انه مساء رائق ، لحظة وجيزة من السلام بعد عاصفة مروّعة ••• العالم الذي خرج عن مداره ـ كمـا في « هاملت » : الزمن مضطرب ـ استعيد الى نظامه الاخلاقي من جديد •

في رحلة واحدة ••

•••• وجد بروسبيرو دوقيته

في جزيرة معدمة ، وكلنا جميعاً وجدنا انفسنا ،

عندما لم يبقَ أحدٌ مَلكاً لنفسه •

(١٠٥)

« عندما لم يبق أحد ملكا لنفسه ••• » تم تقديم المسرحية الاخلاقية، وانتهى مفعول السحر ، كما انتهى الجنون • في مسرحيات شكسبير كلها ، ثمة لحظات من الهدوء والهجيعة • ولكنها تكاد دائما تسبق العاصفة • أما في هذه الحالة ، فالعاصفة جاءت وانقضت • وفي الصباح التالي سيبحر الاميران الى نابولي ، ومعهما « أشخاص المسرحية » جميعهم • ويعود فعل مسرحية « العاصفة » الى البرولوغ ، المقدمة ، ويستأنف كل شخص مكانه السابق • لقد دار التاريخ دورة كاملة • فهل يعيد نفسه كرة اخرى ؟

تاريخيات شكسبير هي تواريـخ فترات حكـم مختلفة • آلام الملك القديم وتتويج الملك الجـديد تؤلف المقدمـة والختام • و « أشـخاص المسرحية » في تغير دائم • أما في « العاصفة » فالحاكم نفسه يستعيد دوقيته• فكأن شيئا لم يتغير ، كأن كل شيء ، بما في ذلك الجزيرة المهجورة ، لـم يكن الا عرضا مسرحيا اخرجه بروسبيرو ، ولعب فيه الدور الاول ـ وهو أشبه بذلك العرض الذي دبره وأخرجه هاملت في قلعة السينور •

نهاية « العاصفة » مقلقة أكثر من نهاية أيـة مسرحية شكسبيرية اخرى• لعل هذا هو السبب في أن أيا من المعلقين أو الدارسين لم ينتبه الى ان الفعل

يعود الى نقطة الانطلاق • ربما لان هذا أوضح من ان يذكر ، أو ربما لانه يخل بالتـأويل الرومانسي الشاعري السـابق « للعاصـفة » بأنها مسرحية غفران ومصالحة مع العالم • بيد أن تحليل التركيب الدرامي للمسرحيةيجب ان يكون المفتاح ، أو ، على الاقل ، البداية في أي تأويل لها • قلنا ان التاريخ عاد الى نقطة الانطلاق وبدأ من جديد • ولكن آي تاريخ ؟ وما معنى هذه المسرحية الاخلاقية الغريبة التي تقع أحداثها في أقل من أربع ساعات ، أي في مدة لا تزيد الا قليلا على مدة تمثيلها على المسرح ؟

ان شكسبير ، الذي من شأنه ان يتلاعب بالزمن بمطلق الحرية ،مكثفا الاشهر في مشهد واحد ، أو جاعلا ــ كما في « حكاية الشتاء » ــ ستة عشر عاما تنقضي بين فصلين ، يعدّ ساعات الزمن في « العاصفة » بالدقائق • انها بعد الساعة الثانية عندمـا تشتعـل النيران في سـفينة الونزو بفعـل الصواعق ، وتتحطم على الصخور • وانها الساعة السادسة مسـاء عندمـا يذهب الاشخاص الى العشاء • وقد استعاد بروسبيرو دوقيته ، ووجـد الونزو ابنه ، وفـاز فرديناند بميراندا • فساعة شكسبير ، تلك السـاعة الدرامية التي بوسعها ان تحصي السنوات في دقائق ، تتصـرف في هـذه المناسبة تصرف الساعات كلها • وفي أيام شكسبير ، كان العرض المسرحي عادة يبدأ في الثالثة وينتهي في السادسة • وسحر بروسبيرو شرع بفعله بين الثانية والثالثة بعـد الظهر ، وانتهى في السادسة • لابـد أن في ذلك خطة مقصودة •

يعاني الاشخاص العاصفة ، والمحنـة • والمشـاهدون يرون العاصفة معهم ، في الوقت ذاته بالضبط • والاشخاص يتوافدون للعشاء ، وفيالوقت ذاته سيذهب الممثلون والمشاهدون الى العشاء • تنتهي العاصفة ، وينتهي السحر ، وكذلك ينتهي العرض • وتبدأ الحياة من جديد ، كما قبل العاصفة، كما قبل العرض ، للاشخاص والجمهور على السواء • الم يتغير شيء ؟ ولكن

الا في « العاصفة » • وهو مكتوب بنغمة غير نغمة المسرحية : انه «فيوغ» غنائي رائع ، ولن تغيب نبرته الشخصية الا على من لا يرى ولا يسمع • « العاصفة » اخر أعمال شكسبير الكبيرة ، ولا غرو أن أجيالا عديدة من الدارسين والنقاد وجدت في ثناياها شهادة شعرية ، وداعا للمسرح ، سيرة ذاتية فنية وفلسفية • وجرى القول ان شكسبير يمثل نفسه وراء قناع بروسبيرو •

ثمة دارسون شكسبيريون علماء حاولوا أن يؤولوا « العاصفة » بأنها سيرة ذاتية مباشرة ، أو بأنها درامة سياسية ليجورية • اي • ك • تشيمبرز كان يرى ان « العاصفة » تحتوي على عقيدة شكسبير التفاؤلية ، وربط بينها وبين المنعطف في حياته الذي تم بعد عام ١٦٠٧ ، والذي تميزبالانصراف عن الفلسفة السوداء المتمثلة في « هاملت » • ودوڤر ولسون رأى في « العاصفة » انعكاسا لجو بلدة ستراتفورد الرعوي الناعم والفترة الوادعة التي قضاها الشاعر في أواخر حياته مع ابنته وحفيدته • وروبرت غريڤز رأى في « العاصفة » ــ وكذلك في السونتات ــ سيرة ذاتية مقنّعة : فالساحرة سايكوراكس تمثل « السيدة السمراء » (التي يشير اليها شكسبير في السونتات) ، وعبودية آرييل لبروسبيرو معناها عبودية الحب ، بينما المفروض ان يمثل ترينكولو صديق الشاعر بن جونسون • أما آرييل فكان بالطبع يمثل ملك فرنسا « الشهيد » هنري الرابع ••• هذه التأويلات جميعا صبيانية ومضحكة • ولا تقلّ عنها صبيانية تلك النظريات التي ترى في آرييل وكاليبان فلسفات رمزية متكاملة ، واضحة ، ومتعنتة ، أو ايضاحا لنظام صوفي باطني •

هنا ساحر عظيم ، تصدع العناصر بأمره ، بكلمة منه تنشق القبور وينهض الموتى ، يعرف كيف يكسف الشمس في الظهيرة ويسكت الرياح المزمجرة ، يلقى عنه بالعصا السحرية ، ويتخلى عن تحكمه بالمصير البشري•

المشاهدين قبل مغادرتهم سيستمعون الى الابيلوغ (الخاتمة) • يتقدم بروسبيرو ، أو بالاحرى الممثل الذي يلعب دور بروسبيرو • ويلقي مونولوغه الاخير ــ وهو من أجمل ما كتب شكسبير ، ومن أعمق ما كتب مأساة وتحييرا • يخاطب بروسبيرو الجمهور مباشرة ويقول :

رقاي السحرية الان رميتها ،
وما بي من قوة سوى قوتي أنا ،
وما أوهنها ! صحيح الان
أن علي أن تحبسوني هنا
أو ترسلوني الى نابولي •
وبما أنني استرددت دوقيتي
وعفوت عن مخادعي ، لا تدعوني
أقيم في هذه الجزيرة الجدباء ، بسحركم •
بل اعتقوني من قيودي
بعون من كريم أكفكم •
بوادع الانفاس منكم على اشرعتي
ان تمتلىء ، والا خاب مسعاي الذي
كان : أن أمتعكم • والان تعوزني
الارواح للتنفيذ ، والفن للسحر ــ
ونهايتي هي اليأس •••

(١٠٥)

كانت العادة في المسرحيات الاسبانية ــ مسرحيات كالديرون وأكثر منها مسرحيات لوبي دي ڤيغا ــ أن يخاطب أحد الممثلين الجمهور في النهاية ويطلب صفحهم عما رأوا من نواقص أو هفوات في العرض • أما في شكسبير فلا نجد خطابا ختاميا من هذا النوع ، موجها الى الجمهور على نحو مباشر ،

وهو الان انسان ، بشر ، عادي ، لا حول له ولا طول كغيره من البشر :

رقاي السحرية الآن رميتها
وما بي من قوة سوى قوتي أنا ،
وما أوهنها !

(١٠٥)

هذا التأويل مغرٍ . ولاشك . ولكن من السهل ان يدرك المرء أنه يتألف من كناية واحدة : كناية الشاعر ـــ الساحر ، الشاعر ـــ الخالق ، والصمت الذي هو ثمن العودة الى عالم الكائنات البشرية . ومن لسهل أيضا ان يدرك المرء مدى رومانسية تلك الكتابة ، باسلوبها كما في فلسفتها وجماليتها، في فكرتها عن الشاعر كضرب من اله ، وفي الصراع الضمني فيها بين الشاعر والعالم ، بين آييل وكاليبان ، بين الروحانية الخالصة والبهيمية لخالصة. هذه الرمزية كلها أقرب الى فكتور هوغو ولامارتين ، وأقرب أكثر من ذلك الى المدرسة الرومانسية الالمانية ، منها الى المسرح الشكسبيري الذي يصور دائما الطبيعة القاسية ، والتاريخ القاسي ، والانسان الذي يكافح عبثا في محاولته التحكم بمصيره .

من الغريب ان التقليد المسرحي « للعاصفة » الشكسبيرية ضاع في وقت مبكر جدا . فمنذ عودة الملكية (عام ١٦٦٠) حتى منتصف القرن التاسع عشر لم تكن « العاصفة » تمثل في انكلترا الا في الشكل الذي اقتبسه عنها درايدن ، الذي حولها الى حكاية ساذجة من حكايات البلاط ، عديمة المعنى . وجاءت الفترة الرومانسية ، وجلبت معها تأويلا رمزيا « للعاصفة » مليئا بالتوهيم ، سخر في تقديمه كل ما تيسر أيامئذ من ميكانيكيات وبصريات الاخراج . وهذان التقليدان الرديئان ـــ الحكاية الساذجة والتوهيم الرمزي ـــ أدمجا فيما بعد ، وبقيا مسيطرين على كل تأويل جديد للمسرحية حتى يومنا الراهن . لقد حل النظم محل الشعر

العظيم ، وحلت البهرجة الليجورية محل الاخلاقية الجادة • وضاعت مزايا «العاصمة» الدرامية في متاهة من الجماليات الزائفة • وضاعت معها المرارة الفلسفية التي في المسرحية ، اذ أضحت حكاية رومانسية اوبرالية ، يعطي فيها الدور الرئيسي،دور آرييل ، الى راقصة باليه ترتدي سروالا ضيقا زاهي اللون، وترفرف بجناحيها الشفافين ، وهي تطفو في الفضاء بواسطة جهاز آلي • وحتى ليون شيلر لم يحرر نفسه تحريرا كاملا من هذا التقليد عندما حاول عام ١٩٤٧ مجابهة فكرة « العاصفة » الرومانسية ، بحكاية تفاؤلية عن ملك ــ فيلسوف وسلطان العقل الذي لا حد له : فجعلها وكأنها حكاية مأخوذة عن « عصر الاستنارة » •

مسرحية « العاصفة » الحقيقية جادة وصارمة ، غنائية وغروتسكية • وهي ككل مسرحيات شكسبير العظيمة حساب ساخن مع العالم الواقع • لكي نجد هذا المعنى في « العاصفة » ما علينا الا ان نرجع الى نص شكسبير، ومسرح شكسبير • علينا ان نرى فيها درامة عن رجال النهضة ، والجيل الاخير من المفكرين الانسانيين • بهذا المعنى ، وبهذا المعنى دون غيره ،بوسع المرء ان يجد في « العاصفة » سيرة شكسبير الذاتية الفلسفية وخلاصة مسرحه • حينئذ تغدو « العاصفة » مسرحية الاحلام الضائعة ، والحكمة المرة، والامل الهش المقيم • وتستعاد للمسرحية عندها المواضيع النهضوية الكبيرة: تلك المتصلة باليوطوبيا الفلسفية ، بتخوم التجربة الانسانية ، بالوحدة بين الانسان والطبيعة ، بالمخاطر التي تهدد النظام الخلقي • عندئذ نرى العالم الذي عاش فيه شكسبير ــ العصر الذي عج بالرحلات العظيمة ، والقارات والجزر الغامضة المكتشفة حديثا ، وراودته أحلام الانسان وهو يسبح كالطير في رحاب الفضاء ، وأحلامه وهو يسخر الآلات التي تمكنه من اقتحام أمنع القلاع • كان ذلك عصرا رأى ثورة في علم الفلك ، في صهر المعادن ، في التشريح ، عصر جمهورية العلماء والفلاسفة والفنانين ، عصر العلم وقد

أصبح لاول مرة متاحا للجميع ، عصر الفلسفة التي اكتشفت نسبية الاحكام الانسانية كلها ، عصر الروائع المعمارية ، وعصر التنجيم وكشف الطوالع يأمر بهما البابا والامراء ، عصر الحروب الدينية والخوازيق والمحارق التي أقامتها محاكم التفتيش ، عصر عنفوان حضاري لا مثيل له ، وأوبئة اجتاحت المدن وأنهكتها ... لقد كان ذلك عالما رائعا ، قاسيا ، دراميا ، كشف فجأة عن جبروت الانسان ، وبؤسه ، عالما تجرد فيه التاريخ ، والسلطان ، والاخلاق ، لاول مرة ، عن المغزى اللاهوتي والنازع الديني .

كان المسرح الاليزابيثي يمثل العالم . وكان فوق مسرح شكسبير في الـ « غلوب » ظلة كبيرة رسمت عليها بالذهب ابراج النجوم ، رمزا للسماوات . لقد كان ، على طريقة القرون الوسطى . ثياتروم موندي ـ مسرح الكون . ولكنه مسرح كون هزه زلزال .

— ٢ —

لمسرحية « العاصفة » نهايتان : احداهما ، مساء رائق في الجزيرة ، عندما يصفح بروسبيرو عن أعدائه ، وتعود القصة الى منطلقها الاول ، والثانية ، مونولوغ بروسبيرو المأساوي الذي يخاطب به الجمهور مباشرة ـ مونولوغ خارج عن الزمن . ولكن « للعاصفة » ايضا برولوغين اثنين : أولهما ، البرولوغ الدرامي ، الذي يجري على السفينة اذ يشعل البرق فيها النيران ، وترطمها الرياح بالصخور . والبرولوغ الثاني يتألف من القصة التي يرويها بروسبيرو كيف انه فقد دوقيته وآل به الامر الى العيش على الجزيرة المهجورة . انها تسرد التاريخ الماضي لاشخاص المسرحية .

في ظاهر الامر ، يبدو البرولوغ الاول غير ضروري ـ كخطاب بروسبيرو الختامي . انه يجري خارج الجزيرة . فهو انما يهيء اطارا . غير أنه يخدم غرضا دراميا مزدوجا : يعرض عاصفة حقيقية تتميز عن

العاصفة الداخلية ، عن الجنون الذي سيطبق على الاشخاص على مرأى من الجمهور • عندما يتم تصوير العاصفة المادية الفيزيائية ، عندئذ فقط يبدأ تقديم التمثيلية الاخلاقية • وكل ما يحدث في الجزيرة سيكون مسرحية داخل مسرحية ، عرضا تمثيليا يقدمه بروسبيرو •

ولكن لهذا البرولوغ الدرامي غرضا اخر • انه عرض لموضوع من الموضوعات الشكسبيرية العظيمة ــ مجابهة عنيفة بين الطبيعة وبين النظام الاجتماعي • السفينة تحمل ملكاً : وما جلالة الملك وبطشه حين تجابههما العناصر الغضبى الهائجة ؟ لا شيء • شكسبير يعيد هنا استغاثة پانورج المعروفه في الجزء الرابع من كتاب رابليه « غارغانتوا وپانتاغرويل » ، ولكن بمزيد رائع من الحدية والقوة •

غونزالـــو

لا يا رجل ، كن صبورا •

مـــلاح

عندما يصبر البحر ••• هيّا ! ماذا يهمّ هذه الهادرات من اسم الملك ؟ الى القمرات ••• بلا كلام ! لا تزعجونا !

غونزالـــو

طيب ، ولكن تذكر من الراكب لديك •

مـــلاح

لا أحد أحبه أكثر من نفسي ••• أنت وزير ــ فان يكن بوسعك ان تأمر هذه العناصر بالصمت ، وتحقق الهدوء لهذه الساعة ، لن نمسّ حبلا اخر • استعمل سلطتك ••• واذا عجزت ، فاحمد الله على انك بقيت حيا حتى الان •••

عجزت ، فاحمد الله على انك بقيت حيا حتى الآن ...

(١٠١)

هذا بايجاز ، وبصيغة مكثفة ، موضوع « الملك لير » . في برولوغ « العاصفة » يتحقق مرة ثانية تجريد الجلالة الملكية من قدسيتها ـ وهو من خصائص عصر النهضة . اذا ما البحر زمجر وأزبد ، كان الملاح أهم من الملك .

ولنتأمل في قصة بروسبيرو ، البرولوغ الثاني في « العاصفة » . انه سرد طويل ، ويبدو أنها تحوي عناصر غير مهضومة من مسرحية قديمة يحتمل أن شكسبير استقى منها حبكته . لا أهمية لذلك . تعالج قصة بروسبيرو احدى الثيمات الرئيسية ، الاساسية ، في شكسبير . والتي تشغله شغل الهوس : ثيمة الحاكم الصالح والحاكم الشرير ، ثيمة المغتصب الذي يحرم الامير الشرعي من عرشه . انها نظرة شكسبير الى التاريخ ، الى التاريخ الازلي ، الى آلته الدائمة أبدا ، اللامتغيرة أبدا . وهي تتكرر في التاريخيات والمآسي ـ في « هاملت » وفي « مكبث » ـ وحتى في الكوميديات ، لان هذه الثيمة موجودة في « الصاع بالصاع » و « وكما تهواه » . في المآسي الرومانية فقط ـ رغم بقاء آلة التاريخ والصراع على السلطة على حالهما ـ يتغيّر اشخاص المسرحية ، فيشتملون على مجلس الشيوخ والشعب ، والاشراف ، والتريبونات والقادة العسكريين .

في قصة بروسبيرو نجد أن هيكل التاريخ الاقطاعي عار أجرد ، مفرغ من كل رمزية وصدفة ، ويكاد يكون مفرغا من الاسم والشخصية . انه تجريدي تجريد المعادلة . والقصة انما هي خلاصة اطروحة مكيافلي « الامير » .

... الآداب والفنون ...

... كانت همّي كله ،

القيت بمهام الحكم على أخي .
وأضحيت غريبا عن شؤون دولتي ...
... أما عمك الغادر

. . . .

حين أتقن كيف يوافق على الالتماسات
وكيف يرفضها ، من يرقي ، ومن
يكبح اذا سبق غيره ، فانه أعاد تنصيب
الذين كنت انا نصبتهم ...
... نغـّم القلوبَ كلها في الدولة
بالنغم الذي يروق لاذنه ، فغدا
اللبلاب الذي يخفي جذعي الاميري
وامتص خضرتي منه ...

. . . .

ولكي لايبقى ثمة حاجز بين هذا الدور الذي يلعبه
وبين الذي يلعبه عنه . لابد له من ان يكون
سيد ميلانو المطلق ...

. . . .

... ويتـآمر
.... مع ملك نابولي
ويقدم له جزية سنوية . مع الولاء ...

. . . .

... في منتصف ليلة قدرت للغرض
... فتح أبواب ميلانو ...

(٢ ، ١)

قصة بروسبيرو هي قصة صراع على السلطة ، بما فيه من عنف وتآمر . ولكنها ليست مقصورة على دوقية ميلانو . فالثيمة نفسها ستعاد في قصة آرييل وكاليبان . مسرح شكسبير هو « مسرح الكون » . والعنف ، اذ يعتبر القاعدة التي يبنى عليها العالم ، يقدم بمصطلحات كونية . ان سيرة آرييل وكاليبان في ماضيهما ان هي الا تكرار لتاريخ بروسبيرو ، ايضاح اخر للموضوع نفسه . فمسرحيات شكسبير لا تبنى على قاعدة وحدة الفعل ، بل على قاعدة التماثل ، فتحتوي على حبكة مزدوجة ، أو مثلثة ، أو مربعة ، تكرر الموضوع الاساسي ذاته . انها نظام من المرايا ، مقعرة ومحدبة، تعكس وتكبر وتشوه الموقف نفسه . تعود الثيمة نفسها في مقامات مختلفة في كل ما يدون شكسبير من موسيقى — فتتكرر غنائيا وغروتسكيا ، ثم ألما عاطفيا وسخرية . الموقف الواحد على المسرح الشكسبيري يقدمه الملوك ، ثم يعيده العشاق ، ثم يحاكيه كالقردة المهرجون . أم ان الملوك هم الذين يحاكون كالقردة المهرجين ؟ والملوك ، والعشاق ، والمهرجون ، كلهم ممثلون . تكتب الادوار وتعين المواقف . ولسوف يكون من المؤسف اذا لم تلائم الادوار الممثلين فعجزوا عن ادائها كما ينبغي . لانهم يمثلون على مسرح يصور العالم الحقيقي ،حيث لا يختار أحد دوره ، ولا موقفه . والمواقف في المسرح الشكسبيري دائما حقيقة ، حتى عندما يؤديّها الوحوش والاشباح .

قبل ان تأخذ تيارات البحر العوامة ، التي تحمل ميراندا وبروسبيرو ، يكون أول أفعال العنف والرعب قد تم . كانت الساحرة سايكوراكس قد أسرت آرييل . ولرفضه الانصياع لاوامرها الكريهة ، سجنته في الشق من شجرة صنوبر . فعانى الامرين ، وهو الذي كان حتى تلك الاونة حرا طليقا كالرياح . « كنت روحا أرق من أن تنفذ اوامرها الارضية المقيتة » — سيقول له ذلك بروسبيرو فيما بعد . لان بروسبيرو يحرر آرييل ، ولكن يحرره لكي يضعه في خدمته ، ويجعله ينصاع لسلطانه . وشكسبير دائما

يتعجل تحديد الصراع والمواقف ، بغتة وبضربة واحدة . فـلا يكاد يفرغ بروسبيرو من حكايته ، ولا يكاد آرييل ينتهي من الادلاء بتقريره عن تحطيم السفينة ، حتى يندلع الصراع بكل عنفوانـه . انتهى البرولوغ ، وابتـدأ الفعـل .

آرييـــل

فلأذكرك بما وعدت
ولم تنجز .

بروســبيرو

مابك الآن ؟ أصابك النكد ؟
ما الذي تقدر أن تطالب به ؟

آرييـــل

حريتي .

بروســبيرو

قبل أن تنتهي المدة ؟ كفى !

(١ ، ٢)

موضوع القسر ورد حتى الان مرتين . ولكن في الجزيرة شخصا اخر من أشخاص الدرامة : كاليبان . وسوف يتكرر نفس الموضوع . نفس الموقف ، للمرة الثالثة . كل ما هناك هو ان الادوار ستنعكس . وسـيأتي شكسبير بمرآة جديدة . وهي ، هذه المرة ، مرآة منحنية . كاليبان ولدته سيكوراكس من قرانها بالشيطان . وعند موتها جعل نفسه حاكم الجزيرة . وكان حاكمها الشرعي ، على الاقل بالمعنى الاقطاعي . ثم فقد كاليبان مملكته. كما فقد بروسبيرو دوقيته . أطاح بروسبيرو بكاليبان ، كما أطاح انطونيو ببروسبيرو . فقبل ان تبدأ التمثيلية الاخلاقية بالذات . ويمتحن اعداد

بروسبيرو بالجنون ، يكون قد جرى في الجزيرة المهجورة فعلان اثنان من أفعال التاريخ الاقطاعي •

كاليبـــان

هذه الجزيرة لي ، ورثتها عن سايكوراكس والدتي ،
وانت اخذتها مني • عندما جئت أول الامر ،
مسدتني ودللتني • كنت تعطيني
ماء فيه توت ••••
• • • •
انا الذي كنت قبل ذلك ملك نفسي •••

أول ثورة لكاليبان تنتمي الى ما سبق الدرامة التي نراها • فقد هاجم كاليبان ميراندا وحاول اغتصابها ، وأخفق • فسجن في كهف ، واجبر على حمل الحطب والمـاء ، وعـذب بالتشنج ، والرض ، والوخز • وشكسبير استاذ في التفصيل الحرفي • عذابات آرييل تجريدية ، والحرية التي ينشدها تجريدية كذلك • انها رفض كل اشكال الاعتماد • أما عذابـات كاليبـان فمجسدة ، فيزيائية ، وحيوانية • والاشـخاص في الدرامـة الشكسبيرية لا يردون أبدا كيفما اتفق • فاول مشهد يظهر فيه آرييل ، نسمع فيهالمطالبة بالحرية • وأول مرة يظهر فيها كاليبان ، يذكرنا بثورته • انه دخول عبد • والقسوة في هذا المشهد كلها مقصودة ، كما هي مقصودة أيضـا صفتهـا المادية الوحشية •

بروسـيبرو

أنت يا عبدا كله سم ، يا نطفة الشيطان
في أمك الخبيثة ، تعال هنا !

كاليبـــان

ألا فلينزل عليكما كليكما

أخبث ما جمعت أمي من ندى
بريشة غراب من مستنقع مسموم !
ألا هبت عليكما ريح جنوبية غربية
وكستكما بثورا من الرأس حتى القدم !

(٢٠١)

انتهى العرض المطلعي • هذه هي قصص حياة سكان الجزيرة المهجورة، التي تحطمت على ساحلها الصخري السفينة الحاملة اعداء بروسبيرو القدامى•

معظم الدارسين يرون في جزيرة « العاصفة » يوطوبيا ، أو جزيرة من جزر الجن • لنتمعن فيها قليلا ، لانها ستكون مشهد المسرحية الحقيقية • اين موقع هذه الجزيرة ، وما الذي ترمز اليه ، وكيف يصفها شكسبير ؟

من منهاج الرحلة البحرية التي قام بها الونزو ملك نابولي ، في عودته الان من تونس ، ومن قصة سايكوراكس التي كانت قدمت الى الجزيرة من الجزائر ، نستنتج ان الجزيرة في البحر الابيض المتوسط • في تقاطع الطريقين تقع جزيرة مالطا • باحثون اخرون يجعلون الجزيرة أقرب الى صقلية ويعتقدون أنها الجزيرة الصخرية پانتيليرية • وهناك من يرى أنها بمحاذاة ساحل شمال افريقيا ، ويقولون انها لامپيدوزا • غير ان « سيتيبوس » ، الذي كانت الساحرة سيكوراكس تعبده ، كان أحد آلهة الهنود الباتاغونيين ، بينما يأتي آرييل لسيده بروسبيرو « بندى من جزر برمودا العاصفة أبدا » •

في عام ١٦٠٩ أرسل ايرل اوف ساوثهامتيون أسطولاً كبيراً من السفن المحملة بالرجال والعتاد لاستعمار فرجنيا ، اولى المستعمرات الانكليزية على ساحل امريكا الشمالية • وقد أثارت هذه الحملة الآمال في ثروات خيالية ستجنى قريبا ، والهبت خيال الناس • وللمرة الاولى أدرك الجميع ،

لا الفلكيون فحسب بل التجار ، والمصرفيون ، والساسة ، أن الأرض فعلا كروية • وفي غضون قرن من الزمان اتسع العالم الآهل بالسكان الى الضعفين • وسبب اكتشاف نصف كرة اخر للارض صدمة يمكن مقارنتها بما حدث عندما انطلق الانسان في صاروخ من الارض وحط على القمر وصور أبعد نواحيه • وقد كتب جان فيرنل ، أحد مشاهير ذلك العصر الجديد ، وكان مفكرا انسانيا ، ورياضيا وطبيبا في البلاط لملك فرنسا ، كتب في كتابه « الحوار » عام ١٥٣٠ يقول : « لقد رأى زماننا أشياء لم يحلم بها الاقدمون ••• بشجاعة بحارينا قطعنا « المحيط » ، وجزر جديدة تم اكتشافها ••• لقد وهبنا ملاحو زماننا كرة أرضية جديدة » • فاذا تم اكتشاف عوالم جديدة تسكنها مخلوقات عاقلة ، ما الذي يمنع وجودها في الاجرام السماوية أيضا ؟ هذا هو الاستنتاج الذي بلغه جوردانو برونو — وهو استنتاج أدى الى حرقه على الخازوق عام ١٦٠٠ ، بتهمة الهرطقة • في تلك الآونة كان شكسبير قد شرع في كتابة « هاملت » • و «العاصفة» كتبها بعد ذلك باحدى عشرة سنة •

الدارسون المحدثون يقرنون اصول « العاصفة » بما كتب ايامئذ عن حملة الاسطول الانكليزي الى فرجنيا عام ١٦٠٩ • منيت الحملة بالاخفاق• فقد هاجمت الزوابع سفينة العلم الرائدة « المغامرة البحرية » . وحطمتها . وانتهى البحارة الى جزيرة غير آهلة ، تشكل جزءا من برمودا • هناك قضوا عشرة أشهر . وبنوا سفينتين جديدتين تمكنوا بهما أخيرا من الوصول الى فرجينيا • فسموا الجزر التي قذفتهم الزوابع عليها بجزر الشيطان • كانوا في الليل يسمعون أصواتا وصيحات غامضة ، نسبوها ، كما تقول كتابات تلك الفترة ، الى العفاريت والشياطين • ولعل شكسبير أخذ عنها قصة الملاح اذ راح يتحدث عن :

... أصوات عديدة غريبة ،
أصوات زمجرة ، وزعيق ، وولولة ، وقعقعة سلاسل ،
وأصوات متباينة اخرى ، رهيبة كلها ...

هذه الحكايات والاخبار أغضبت المستعمرين ، فقام مجلس مستعمري فرجينيا بنشر مقال طويل كتبه وليم باريت ، يعلن فيه أن الشائعات التي تزعم ان برمودا تتردد عليها الشياطين والارواح الشريرة اشاعات كاذبة ، أو على كل مبالغ فيها ، وأن هذه « الكوميدية » التراجيدية ليس فيها ما يمكن ان يثبط همة المستعسرين » . وهكذا نجد ان المستوطنين في فرجينيا كانوا ، في تأويل شكسبير ، أكثر عقلا من بعض دارسيه المحدثين .

وقد تبين أيضا ان بروسبيرو كان يطعم كاليبان نوعا من « رخويات المياه العذبة » التي لا تؤكل ، تذكرها التقارير التي كتبت عن تلك الحملة الخائبة . وفي كلام آرييل اذ يصف اشعاله النار في السفينة (« ... انشق أحيانا وألتهب في مواضع شتى ، في السارية العليا ، في القلوع ، في دقل المقدم ، أشتعل على حدة ثم تلتقي الشعلات وتتحد ») يرى بعض الباحثين الشكسبيريين صورة نيران القديس المو ، التي كانت ترعب كل من تحطمت بهم السفن أيام نكبة برمودا .

كانت رؤية شكسبير الفنتزية دائما مبنية على وقائع معاصرة ،وبسبب هذه الوقائع كان العالم الذي يقدمه بشكل مكثف على المسرح يحظىبالمزيد من التجسيد . ولكنه كان دوما العالم بأجمعه . ولذا ، من العبث ان نبحث عن خطوط الطول والعرض لجزيرة بروسبيرو .

نحن في « العاصفة » نجد بالطبع شيئا من جو الرحلات البحريةالطويلة، والجزر المهجورة الغامضة . ولكن فيها أيضا شيئا من ذلك القلق وتلك الجرأة التي تميزت بها استنتاجات جوردانو برونو . ومهما يكن من أمر ،

فان « العاصفة » بعيدة جدا عن الحماسة الساذجة والكبرياء الصبيانية اللتين نجدهما في اقوال الشهود الاوائل للاكتشافات الجغرافية . فالقضايا التي تثيرها مسرحيتنا هذه فلسفية ، ومرة .

لئن تستغرق الاخلاقية التي يسرحها بروسبيرو أقل من ساعات أربع، فان الجزيرة نفسها خارجة عن الزمن . فيها الشتاء والصيف ، كلاهما . وبروسبيرو يأمر آرييل بأن « اركض على رياح الشمال القارسة ، ... وقم بالفعل في عروق الارض حين يشويها الجليد . » وفي الجزيرة مياه عذبة ومالحة . اراض مسرعة وقاحلة ، آجام ليمون ومستنقعات . وهي ملأى بالبندق ، والتفاح ، والكلمة في تربة غابتها . ويقيم في الجزيرة السعادين ، والخنازير ، والثعابين ، والخفافيش ، والعلاجيم . للغربان أوكارها ، والنوارس تجثم على الصخور . فيها تنمو انواع من التوت ، وعلى الساحل انواع من أصداف البحر . الاقدام يؤذيها الشوك ، ويتناهى الى المرء نباح الكلاب وصياح الديكة .

يرى الدارسون في جزيرة « العاصفة » ذلك الجو الرعوي الحالم الناعم الذي كان يرمز اليه باسم اركاديا . وهم ولا شك لا يؤونون المسرحية الا من خلال عروض مسرحية سيئة ، كتلك التي تتطاير فيها راقصة الباليه وتشف الستر الرقيقة من حولها . انهم لا يرون الا حكاية الاطفال والباليه ، طوال الوقت . أما أنا ، فأوثر أن أضع ثقتي في اولئك الذين مروا بمحنة الجنون في هذه الجزيرة :

العذاب ، والهم ، والعجب ، والذهول ، كلها
تقيم هنا : ألا هدتنا قوة ما في السماء
خروجاً من هذا البلد المخيف !

(١٠٥)

ولذا . من العبث ان تبحث عن جزيرة بروسبيرو حتى في المساحات البيضاء في الخرائط القديمة ، حيث تغيم تضاريس الارض ، أو تقل زرقة البحر ، وتظهر رسوم وحوش غريبة ، أو نقرأ باللاتينية « هنا أسود » . فالجزيرة غير موجودة حتى هناك . ان جزيرة بروسبيرو هي العالم ، أو المسرح . وكلاهما عند الاليزابيثيين واحد : المسرح هو العالم ، والعالم هو المسرح .

في جزيرة بروسبيرو ، يمثل تاريخ العالم الشكسبيري بشكل موجز . وهو يتألف من الصراع على السلطة ، والقتل ، والتمرد ، والعنف . وقد تم تمثيل أول فصلين من هذا التاريخ قبل وصول سفينة الونزو . والآن سيعجّل بروسبيرو حركة الفعل . وسيتكرر نفس التاريخ مرتين . كمأساة ، وكغروتسكية . ثم ينتهي العرض . ليس ثمة من علاقة بين جزيرة بروسبيرو وبين الجزر الطوباوية السعيدة التي خلقها خيال النهضة . بل انها تذكرنا بجزر عالم العصر القوطي المتأخر . وقد رسم عوالم مثلها واحد من أعظم الرؤيويين بين الرسامين جميعا ، رائد الباروكية والسريالية : هيرونيموس بوش المجنون . انها تنبجس صاعدة من بحر أشهب اللون . وهي داكنة أو صفراء . في شكل مخروطي ، أشبه بالبركان ، قمته مسطحة . على تلال كهذه ثمة اشكال انسانية تكتظ وتتلوى كالنمل . والمشاهد تصور الخطايا المميتة السبع ونوازع الانسان الجامحة ، وبخاصة الفحش والقتل . السكر والنهم . وبالاضافة الى الناس هناك شياطين باجسام انثوية ، ملائكية ، هيفاء ، جميلة . ورؤوس كرؤوس الضفادع أو الكلاب . وتحت الموائد المشكلة كأصداف السلاحف ، عجائز شمطاوات بأثداء متهدلة ووجود كوجوه الاطفال ، في عناق مع من هم أنصاف رجال وانصاف حشرات بأقدام طويلة شعراء كالعناكب . وقد مدت الموائد لحفلة عامة ، غير ان الاباريق والصحون لها أشكال الحشرات ، أو الطيور أو الضفادع . هذه الجزيرة هي حديقة

عذاب ، أو صورة لحماقات البشر . وهي حتى في شكلها شبيهة بالمسرح الاليزابيثي • هناك زوارق راسية في ميناء هادىء عند سفح الجبل . انها منصة المسرح الامامية • أما المشاهد الرئيسية فتجري في كهوف ضخمة وشرفات على المخروط البركاني • قمة الجبل المسطحة خالية : لا ممثلين على المسرح الاعلى • فما من أحد يبارك أو يحاكم الحماقات المصورة • ان الجزيرة مشهد عذابات العالم القاسية • وفي ذلك العالم كان شكسبير شاهدا • ولكن ما من آلهة فيه ، وما به حاجة الى الآلهة • حسبه البشر •

طبائعنا تلاحق ،

كالجرذان التي تلتهم مسببات هلاكها ،

شرا ملؤه الظمأ : حالما نجرعه نموت •"

هذه العبارة من « الصاع بالصاع » يمكن تثبيتها عنوانا للوحات كبيرة لبوش تصور « غوايات مار أنطون » ، أو « حديقة الملذات » • وهكذا جزيرة بروسبيرو • وآريل ملاكها وجلا"دها • وهذا هو السبب في انه ، اذا اراد ان يراه الاخرون ، يتخذ بالدور شكل حورية حسناء وشكل هاربية(*) جارحة • وفيما يلي الحكم الذي ينطق به على الذين تحطمت بهم السفينة :

القدر الذي يسخر هذه الدنيا
وما فيها آلة له ، قد جعل البحر الذي لا يتخم
يتقيؤكم — أجل ، وعلى هذه الجزيرة ،
حيث لا يسكن البشر ، لانكم بين البشر
لا تصلحون قطعا للسكنى •
وقد جننتكم !

(*) harpy ، وهي انثى نصفها الاعلى امرأة ، ونصفها الاسفل طير ، تلاحق الانسان بالشر والتعذيب . — المترجم

بمثل هذه الشجاعة يشنق الرجال أنفسهم
أو يغرقونها •

(٣ ، ٣)

وآرييل ، بأمر من بروسبيرو ، يطارد أهل السفينة المحطمة ، ويضللهم بموسيقاه ، ويعذبهم ، ويشتتهم • الونزو ملك نابولي ، وغونزالو وزيره الوفي ، متعبان • ويغرقان في النوم مع أفراد الحاشية • ولا يبقى مستيقظا الا الخائنان انطونيو اخو بروسبيرو ، وسباستيان أخو الونزو • وتتكرر قصة المؤامرة التي تستهدف القبض على زمام السلطة • غير ان شكسبير مرآة مختلفة • لقد روى لنا بروسبيرو بأقل الكلمات ، وبدقة لا تخلو من جفاف ، كيف فقد دوقيته ـ كما في نص تاريخي • والرواية انسرحت كمعادلة ، كآلة • اما الان ، فان الفعل يبطىء حركته ، ويعرض كما في لقطة سينمائية قريبة ، كلوز ـ اب ، على عادة شكسبير • لكل ثانية أهميتها ، وبوسعنا ان نلحظ كل ذبذبة من ذبذبات الروح ، كل ايماءة • الملك وغونزالو نائمان • اللحظة مواتية • وقد لا تتكرر بعد الان ابدا :

سباستيان

ولكن ، ضميرك ؟

انطونيو

أجل . سيدي ، أين هو ؟ لو كان قرحةً في قدمي
لالجأني الى خفي • غير أني لا أشعر
بهذا الاله في صدري • لو حال عشرون ضميرا
دوني ودون ميلانو ، لكانت كالسكّر
تذوب قبل ان تزعجني •••

(٢ ، ١)

يشهر أنطونيو وسباستيان سيفيهما ، وفي لحظة اخرى ستقع جريمة قتل • وشكسبير مهووس بهذا الموضوع • المرايا فقط تتغير • وكل مرآة منها تعقيب اخر على الموضوع نفسه • جزيرة بروسبيرو ، كالدانمرك ، سجن • ومؤامرة انطونيو وسباستيان تكرر مشاهد من « الملك لير » :

اذا لم تسرع السماوات بانزال

ارواحها المرئية فتكبح جماح هؤلاء المجرمين

فلا بد للانسانية من افتراس نفسها

كما تفعل وحوش البحر •

(الملك لير ، ٤ ، ٢)

سيغمد كلاهما سيفه ، لان آرييل يراقبهما • فهو من ناحية محرض ، ومن ناحية اخرى مدير مسرح العرض الذي يخرجه بروسبيرو • ليس من الضروري ان ترتكب الجريمة • يكفي أن تكشف • لان الذي يجري تمثيله في الجزيرة ليس الا مسرحية اخلاقية • ولكن ما معنى هذا الجنون ؟ فهذا سباستيان يعيد الفعلة التي اقترفها انطونيو قبل اثني عشر عاما • ان الجزيرة مسرح يمثل عليه ويكرر تاريخ العالم • والتاريخ نفسه جنون • كما في « ريتشارد الثالث » :

مرحبا بالدمار ، والدم ، والمجزرة !

اني لارى ، كما في خريطة ، نهاية كل شيء •

(٢ ، ٤)

يقتاد بروسبيرو أشخاصه عبر مواقف نهائية • سباستيان يعيد محاولة انطونيو اغتيال أخيه وتسلم السلطة • ولكن انطونيو قام بمحاولته تلك في

ميلانو لكي يصبح دوقا حقيقيا • سباستيان يريد اغتيال ملكه وأخيه في جزيرة مهجورة • والسفينة حطام على الصخور ، ولم يبق من ركابها الا حفنة من أناس عاجزين على ساحل غريب • محاولة سباستيان ، في الواقع ، فعل لا مصلحة له فيه ، حماقة خالصة ، أشبه بسرقة كيس ذهب في صحراء قاحلة، بين اناس سيموتون حتما من الظمأ • وايماءات ودوافع سباستيان تماثل ايماءات ودوافع انطونيو قبل اثني عشر عاما ، وهي تطابق نماذج انقلاب حقيقي • وهذا هو جوهر التماثل الشكسبيري ، جوهر نظام المرايا المتغيرة باستمرار • تاريخ الانسان جنون • ولكن لافتضاحه لابد من تمثيله في جزيرة مهجورة •

انتهى السياق المأساوي الاول في السيناريو الذي ابتدعه بروسبيرو• تمّ الانقلاب • ولكن الذي قاموا به امراء • لم يُستنفد بعد قانون التماثل ، وثمة مجابهة رائعة اخرى في انتظارنا • يتغير الممثلون والادوار من جديد ، أما الموقف فيبقى هو هو • عالم شكسبير وحدة ، مجموع أشياء كثيرة بالاضافة الى الاساليب • ليس الانقلاب امتيازا للامراء وحدهم • ولا الامراء وحدهم هم المتعطشون للسلطة • حتى الان عرض الانقلاب في « العاصفة » ثلاث مرات من خلال عدسات مأساوية • والان سيعرض مرة اخرى كتهريج • فالشخصيات في المسرح الشكسبيري تقسم الى مأساوية وغروتسكية • الا ان الغروتسكية في المسرح الشكسبيري ليس مجرد فاصل مرح يستهدف الترويح عن الجمهور بعد ان شاهد ما شاهد من قسوة الملوك والامراء • ان المشاهد المأساوية في شكسبير كثيرا ما يخالطها روح من الاضحاك ، والغروتسكية والمفارقة ، كما ان مشاهد الاضحاك كثيراً ما تخالطها المرارة ، والغنائية ، والقسوة • وفي مسرحه ، المهرجون هم الذين ينطقون بالصدق • ولا ينطقون به وحسب ، بل هم يعيدون تمثيل مواقف هي عادة من اختصاص الامراء •السكير ستيفانو، والمهرج ترينكولو،

كلاهما يريدان السلطة أيضا . وباتفاق كاليبان يدبران محاولة لاغتيال بروسبيرو . وهذه المهزلة ، بدورها ، سيظهر أنها مأساوية . ولكنها لفترة ما تهريج بحت :

يا وحش ، سأقتل هذا الرجل . وسنصبح ، ابنته وأنا ، ملكا وملكة — بعد الشر عنا ! وترينكولو وأنت ستصبحان واليين ...

جزيرة بروسبيرو ليست يوطوبيا ، بل هي مشهد يرمز الى العالم الحقيقي . وشكسبير يوضح ذلك حين يتحدث مباشرة الى الجمهور ، وهو يكاد يغالي في التأكيد . غونزالو هو المنطيق في هذه الدرامة . انه وفي أمين ، ولكنه سخيف بسيط العقل في الوقت نفسه . الملك مضطجع ولكنه لم ينم بعد . ومحاولة الاغتيال لم تقع بعد . ويبدأ غونزالو برواية قصة عن بلد سعيد . لا بد انه قرأ مؤخرا الفصل المشهور عن أكلة لحوم البشر في كتاب « المقالات » لمونتين . بل نراه يكرر كلمات مونتين . في ذلك البلد السعيد لا يعرف أحد العمل أو التجارة ، وليس فيه وظائف ولا سلطة :

غونزالو

... ولا سيادة —

انطونيو

ختام دولته الفاضلة ينسى استهلالها .

غونزالو

وكل شيء في الطبيعة ينتج
دونما عرق أو جهد . لن يكون عندي
خيانة ، أو جريمة ، أو سيف ، أو رمح ، أو سكين ،

أو بندقية ، أو الحاجة الى أية آلة •
انما الطبيعة هي التي تولد
من تلقائها الوفر والسخاء والكثرة ،
لاطعام قومي الابرياء •

(٢ ، ١)

أناس جميلون ، أذكياء ، يحيون في حــالة من الطبيعــه ، احرارا من الخطيئة الاصلية ولم تفسدهم المدنية • الطبيعة خيرة ، والناس خيرون • هكذا هي الجزر الطوباوية السعيدة القائمة ضد الاقطاع • كانت هــذه الجزر تكتشف ايامئذ من قبل رهبان بسطاء ينتمون الى نظام القــديس فرنسيس ، يرون فيها ــ قبل روسو بأمد طويل ــ اناسا متوحشين ،ولكنهم نبلاء وخيرون • وهؤلاء « المتوحشون النبلاء » كانوا من المواضيع التي كتب فيها مونتين • بيد أن شكسبير لم يكن يؤمن « بالمتوحشين الخيرين »، تماما كما لم يؤمن « بالملوك الخيرين » • يوم بحث عن اليوطوبيا موضعها في غابة آردن ، حيث كان فيما مضى روبن هود وجماعته • ولكن حتى هذه اليوطوبيا لم تخل من مرارة : وهذا جاكويز (في « كما تهواه ») لم يجد مكانا له حتى فيها • لم يؤمن شكسبير بالجزر السعيدة • فهي أقرب ممــا ينبغي للقارات المعروفة •

« حلم ليلة منتصف الصيف » كوميدية • و « العاصفة » ايضا كانت تعتبر كوميدية عند معاصريه • « الحلم » ســابقة « العاصفة » ، ولكنهــا مكتوبة بنفس أكثر خفة • الدوق طيب القلب ، متفاهم • والد هيرميايصفح عنها • وإله الزواج هايمن سيبارك قران أزواج ثلاثة • هكذا الوضع في الخاتمة ، الايپلوغ • أما في البرولوغ ، فالوالد يطالب بعقاب ابنته بالموت ، لانها اختارت حبيبها ضد ارادته هو • فيهرب الحبيبان الى الغابة • وهيرميا

نحب ليساندر • وديميتريوس يعشق هيرميا ، وهيلينا مغرمة بديميتريوس•• العالم قاس وغير عقلاني في آن معا ، ويجعل من كل شعور أهزوءة • ولكن الحب أيضا غير عقلاني •

والطبيعة ؟ الطبيعة تمثلها الغابة الاثينية ــ التي هي في الواقع غابة آردن • هناك يعيش اوبيرون وتيتانيا ، ولكن الغابة انما هي اقليم پك • وپك هذا ليس مجرد مضحك قروي • انه أيضا هارلكوين الكوميديه ديلارتي • غير ان هارلكوين الحقيقي هو الشيطان • فبالنسبة لشكسبير ، الطبيعة غير عقلانية ، شأنها في ذلك شأن القانون والعادات • وهي تجعل اهزوءة من المشاعر ، والنظام ، والقرارات الواعية •

قُطّرت عصارة توب بريّ في عيني عاشق ما • وحينما يستيقظ ، لايستطيع ان ينظر الى الفتاة الراقدة بقربه ، بل يركض في اثر فتاة اخرى ، ناسيا تلك التي أحب • قطرات اخرى من العصارة ، ومرة اخرى ينسى كل شيء ، بل ينسى حتى خيانته لحبيبته • لانه انما خانها في الليل • وللنهار شرائع غير شرائع الليل •

تيتانيا هيفاء ، ودود ، غنائية • تستيقظ في منتصف الليل وترى بهلولاً برأس حمار • وتتخلى تلك الليلة عن كل شيء من أجله • فقد كانت تحلم بحبيب كهذا ، ولكنها رفضت الاعتراف بذلك ••• وفي الصباح ستطلب نسيانه باسرع ما تستطيع • ان تيتانيا وهي تعانق وحشا له رأس حمار قريبة الشبه برؤى هيرونيموس بوش العاتية • ولكن فيها في الوقت نفسه شيئا من غروتسكية السرياليين الرائعة • وفي صور الاحلام هذه ، صور أحلام ليلة صيف يبددها صحو النهار ثمة تمهيد طريف سابق لسيكولوجية العمق واللاوعي • يستمر الجنون هنا طوال الليلة الحزيرانية ، ثم يأتي الفجر • ويستيقظ الجميع وهم يحسبون أنهم رأوا أحلاما غريبة ، مخيفة • ولا يريدون ان يتذكروا أحلامهم • انهم يخجلون من ليلتهم • فشكسبير في

الرؤية الرائعة لجنون الحب هو من رجال النهضة . وهو في الوقت نفسه كاتب محدث جدا • على المرء أن يبحث عن شكسبير الحديث حقا في مجال كهذا : حيث يجمع بين المرارة ، وبين الانسانية العميقة •

وتنطبق قوانين العالم الواقع على جزيرة بروسبيرو بدرجة أكبر مما تنطبق على غابة آردن • ما يكاد غونزالو يفرغ من حكايته ويضطجع ارضا لينام قرب الملك ، حتى يقف فوقه انطونيو وسباستيان ، وقد جرد كلاهما سيفه • ويبدأ عرض قاس قسوة العالم ، نفس ذلك العالم الـذي نظر اليه هاملت :

••• سياط الزمان ومهاناته ،

••• ظلم المستبد ••• وزراية المتغطرس ،

وأوجاع الهوى المردود على نفسه ، ومماطلات القضاء .

وصلافة اولي المناصب ، والازدراء الذي

يلقاه ذو الجدارة والجلد من كل من لا خير فيه •••

(هاملت ، ٣ ، ١)

لقد نفذ آرييل اوامر بروسبيرو • وها أعداؤه يكررون ايماءات ماقبل اثني عشر عاما خلت • الايماءات ، لا الافعال • فهم من أول مشهد حتى اخر مشهد حفنة من رجال تحطمت بهم سفينتهم على شاطيء جزيرة مهجورة• وفي حالة كهذه ليس بوسعهم الا تكرار الايماءات الساذجة • وهذه الايماءات هي الجنون بعينه • وهذا هو جوهر المحنة التي يقتاد بروسبيرو ممثليه من خلالها • لقد ساروا الطريق كله الى الجحيم المستعر في أرواحهم • ورأوا أنفسهم في النهاية « عراة كالديدان » • هذا التعبير المأخوذ عن سارتر ينطبق هنا تماما • وقد أدرك الملك الونزو الغاية من هذه المحنة :

انها متاهة غريبة لم يطأ مثلها انسان ،
وفي هذا الامر ما هو أكثر مما تضطلع به
الطبيعة أبدا ...

(٥ ، ١)

عرض « العاصفة » والاخلاقيـة التي أخرجها بروسبيرو يقترب من نهايته ، تكاد تكون الساعة السادسة . والساعة نفسها قاست الزمن الداخلي للعرض ، وزمن الجمهور . لان الذيـن عبروا نفس العاصـفة هم الممثلون والجمهور معا ، في غضون ساعات أربع . بل الذين عبروها ، في الواقع ، هم الجميع .

لم تبق نفس
ما أحست بحمى الجنون ، وأتت بلعبة ما
من الاعيب اليأس .

(١ ، ٢)

ففي هذه الجزيرة التي اعتبرها الدارسون ، آركاديا ، أرض الهناء ، أعيد تمثيل تاريخ العالم وكرر مرة أخرى .

— ٣ —

من هو بروسبيرو ، وما معنى عصاه ؟ لماذا يجمع بين المعرفة والسحر ، ومـا المعنى النهائي في مجابهته لكاليبان ؟ اذ مـا من ريـب في أن بطلي « العاصفة » هما بروسبيرو وكاليبان . ما الذي يحدو ببروسبيرو الى رفض العصا السحرية والقاء كتبه في البحر ؟ لماذا يعود الى الناس من غير سلاح ؟

« العاصفة » هي الرائعة الشكسبيرية الفريدة ــ اضافة الى «هاملت» ــ حيث نرى الشاعر يعرض بنفس اللوعة الحارة عظمة الذهن الانساني من

ناحية ، وعتو التاريخ ووهن النظام الخلقي من ناحية اخرى ، والتفاوت بين الناحيتين . كان هذا تضاد[3] خبره أهل النهضة خبرة عميقة مأساوية . تسعة أجرام سماوية لا تتغير ، قال علم الكون القروسطي انها تسبح في مدارات متحدة المركز فوق الارض ، وتضمن للبشرية النظام الخلقي . والان، لم يعد وجود لهذه السماوات التسع . وأضحت الارض مجرد كومة صغيرة من التراب في فضاء مليء بالكواكب ، ولكن الكون في الوقت نفسه أضحى أقرب اليها . لقد تبين ان الاجرام السماوية تتحرك بموجب قوانين اكتشفها الذهن الانساني . فصارت الارض صغيرة جدا ، وكبيرة جدا ، في آن واحد . أما النظام الطبيعي فزالت عنه قدسيته . وغدا التاريخ تاريخ الانسان فقط . بوسع المرء ان يتخيل انه يتغير ، ولكنه لا يتغير . وما عرف الناس قط بمثل ذلك الالم ما عرفوه الان من تفاوت بين الحلم والواقع ، بين الامكان البشري والبؤس المكتوب على البشر . كل شيء بوسعه ان يتغير ، وما من شيء يتغير . هذه كانت التناقضات التي أخفق هاملت في حلها ، وعذبته كلما فكر فيها :

> الانسان ما أروع صنعه ! ما أنبله عقلا ، وما أقصى حدود قدرته ومواهبه ! في الشكل والحركة ما أليقه وما أروعه ! في العمل ما أشبهه بالآلهة ! انه زينة الدنيا ومثل الحيوانات الاكمل ... ومع ذلك كله ، ما خلاصة التراب هذه ؟ لا أجد لذة في الانسان ، لا ، ولا في المرأة أيضا ...

كان هاملت قد قرأ مونتين . هذه التناقضات نفسها يصفها مونتين بحرارة أشد :

> لنتأمل الانسان الان وحيدا ، دونما عون اخر ، غير مسلح الا بسلاحه (...) وليلجأ الى أقصى البراعة في جدله ويفهمني على أي أساس ابتنى هذه الامتيازات والفروق العظيمة التي يزعم

انه يتفوق بها على المخلوقات الاخرى • من الذي اقنعه أن هذه الحركة العجيبة من قباب السماء ، وان الحركة الرهيبة الدائبة في هذا الاوقيانوس اليباب اللانهائي ، انما وضعتا واستمرتا عبر الدهور لخدمته وفائدته ؟ هل في المستطاع أن نتصور شيئا سخيفا كهذا المخلوق البائس المسكين ، العاجز عن سيادة نفسه ، المعرض الخاضع للاذى من كل شيء ، والذي رغم ذلك يجرأ على أن يدعو نفسه سيد الكون وسلطانه ؟ وليس في مقدوره أن يعرف منه أقل جزء فيه ، بله السيادة عليه •

ويستمر مونتين :

من بين المخلوقات كلها انما الانسان أبأسها وأوهنها ، وهو مع ذلك أشدها كبرياء وترفعا • هذا الذي يرى ويدرك نفسه قائما هنا ، وسط أوساخ واوحال الدنيا ، موثوقا ومسمرا بكل ماهو أحط وأجمد وأذبل مافي العالم ، في أحقر ركن من المنزل ، وابعد ما يمكن عن نطاق السماء ، برفقة تلك المخلوقات التي هي أردأ الحالات الثلاث ، ومع هذا يجرأ بخياله أن يضع نفسه في منزلة أعلى من مدار القمر ، وينزل السماء الى ما تحت قدميه •

(« المقالات » ج ٢ ، ٢ ، عن ترجمة فلوريو)

وعي كهذا لبؤس الانسان وعظمته ، يتصف به بروسبيرو • الا ان فيه مذاقا أكبر من المرارة • وقد جرت العادة بأن يقدم على المسرح في عباءة سوداء ضافية ترصعها النجوم ، وفي يده العصا السحرية • وهذا الزي يجمد حركة الممثل ، ويحوله الى « سانتاكلوز » ، أو الى مشعوذ • فيجعله مثارا للشفقة ويطالبه بأن يمجد دوره • فيصبح بروسبيرو جهما عوضا عن انيكون مأساويا • وبروسبيرو هو مخرج الاخلاقية التي يعرضها لنا ، غير ان هذه الاخلاقية كشفت عن أسباب اخفاقه : انها تكرر التاريخ ، دون ان تستطيع

تعبيره • من الضروري اذن ان تنزع عباءة بروسبيرو عن كتفيه — ويرمى معها التقليد المسرحي الرديء •

كلما فكرت في بروسبيرو رأيت رأس ليوناردو دافنشي الذي رسمه في صورته الاخيرة لنفسه • جبينه عـال وعريض • وشـعر أبيض خفيف ينسدل حول وجهه كبقايا لبدة أسد ، ويمازج شعر لحيته البيضاء •واللحية تكاد تغطي فمه • وفمه مشدود ، عابس ، زاويتاه منخفضتان • في هـذا الوجه حكمة ومرارة ، وليس فيه دعة أو استسلام • هذا هو الرجل الذي ملأ صفحة كبيرة بملاحظاته عن حركة الاجسام ، ثم كتب على هامشـها بنفس الخط الواضـح ، ولكن بأحرف أصغر : « آه ليوناردو ، فيم كدحك هذا ؟ »

ثمة نقاد عديدون كتبوا عن بروسبيرو فتذكروا شـخص ليوناردو • وبعض من كتبوا عن ليوناردو تذكروا « العاصفة » • هل كان شـكسبير قد سمع بليوناردو ؟ لا ندري • ربما سمع به من بن جونسون — الذي كان واسع المعرفة والثقافـة — أو من ايرل اوف ساوثها مبتون ، أو من اللورد ايسيكس وأصدقائه النبلاء • ولعله جاءه شيء من اسطورة ليوناردو الذي كان معاصروه ، وأجيال عديدة خلفتهم ، يعتبرونه أعظم العارفين بالسحر • السحر الحلال . بالطبع ، أو السحر الطبيعي ، أو السحر الابيض ، الـذي كان اينشد يدعى بالعملي ، كنقيض للسحر الحرام ، أو السحر الاسود ، السحر الشيطاني • سحر كذالك كـان يمارسه باراسلسوس ، الذي اعتبر الهواء ضربا من روح ينطلق من السوائل عند غليانها • « روح من هواء »، كما يصف شكسبير آرييل في قائمة أشـخاص المسرحية • وقـد وصف بيكو ديلا ميراندولا السحر الطبيعي الابيض حين قال ان العالم رجل «يوحد السماء والارض ويجعل العالم الادنى ينضم الى قوى العالم الأعلى » •

ولعله لم يكن من قبيـل الصدفة أن شكسبير جعـل بروسبيرو دوق

ميلانو ، وهي المدينة التي قضى فيها ليوناردو سنين عديدة في خدمة لودوفيكو إل مورو (« المغربي ») ، والتي غادرها عام ١٤٩٩ بعد سقوط الدوق الكبير ، قاصداً المنفى حيث بقي حتى وفاته • كل هذه خيالات لمؤرخ الادب أن يمتع نفسه بها على هواه • ولكن أمرا واحدا يبقى مهما : وهو ان شكسبير خلق في « العاصفة » شخصا يمكن تشبيهه بليوناردو ، وأننا من خلال مأساة ليوناردو سنفهم مأساة بروسبيرو فهما أفضل •

كان ليوناردو استاذا في الميكانيكيات والمائيات ، وقد ابتدع خططا لمدن فسيحة جديدة وشبكة قنوات حديثة • ورسم وتنبأ بآلات جديدة تستعمل في حصار المدن ، وهواوين ذات قوة انفجارية لم يسبق لها مثيل ، ومدافع لكل منها احدى عشرة فوهة تطلق النار معا ، ومركبات مدرعةتشبه الدبابة ، تسير ميكانيكيا بجهاز من الدواليب والعتلات • في كتابه « كوديتشه اتلانتيكو » رسوم تقنية دقيقة لآلات حركية ، وحفارات قنوية متنقلة ، وانوال سريعة الحياكة • وفيه ملاحظات عن طيران الطيور ، وكيف توجه الاسماك حركتها ، وحسابات عديدة عن حجم ووزن الاجنحة التي تستطيع أن تحلق بالانسان في الفضاء • هناك تخطيطات ورسوم لآلات طائرة ، وعدة للغوص ، بما فيها الحوض الهوائي وانبوب التنفس ، وغواصات •

لم تصنع يوما آلة واحدة من آلات ليوناردو • كانت مأساته ان الوسائل التقنية الميسرة عاجزة عن مواكبة افكاره • فكانت المواد التي تحت تصرفه ثقيلة جدا ، والشغل بالمعدن بدائيا ، الامر الذي جعل آلاته عاجزة عن الحركة دون محرك من نوع ما • ولشد ما كان ليوناردو يتألم لمعرفته مقاومة المادة وعدم الكمال في الادوات والعدد • غير أنه كان يتوقع منذ ذلك الحين ظهور عالم سيقتلع فيه الانسان من الطبيعة اسرارها فيتغلب عليها بفنه وعلمه :

ألا ترى اذن أن العين تحيط بجمال الدنيا كلها ؟ انها سيدة الحفلات ، توجد تخطيط الكون ، تنصح وتصحح فنون البشرية، تتنقل بالانسان من مكـان الى مكـان في العـالم ، وهي أميرة الرياضيات ، وما ابتني عليها من علوم هو الادق • لقد قاسـت أبعاد وأحجام النجوم ، واكتشفت العناصر ومواقعها ، وجعلت في الامكان التنبؤ بأحداث المستقبل من مسارات النجـوم • وقـد ولدت المعمار والمنظور ، وفن الرسم الالهي •••

ولكن فيم هذه التأملات السامية المطولة ؟ ما الذي هناك مما لم يتم صنعه بفضل العين ؟ انها دليل الانسان في سيره من الشرق الى الغرب ، وهي التي اخترعت الملاحة • وهي تفوق الطبيعة اذ أن مخلوقات الطبيعة البسيطة محدودة ، بينما الافعال التي تأمر العين بها الايدي لا حد لها ، كما بالوسع مشاهدته لدى الرسـام اذ يبتكر اشـكالا لا تحصى للحيوانـات والنباتات ، للاشـجار ومشاهد الطبيعة •

مونولوغ بروسبيرو الرائع في ختام « العاصفة » ، وهو الذي يؤوله الرومانسيون بأنه وداع شكسبير للمسـرح واعتراف بقـدرة الشعر شبه الالهية ، هو في واقع الامر أقرب ما يمكن لحمـاس ليوناردو لقوة الذهن الانساني الذي اقتلع من الطبيعة قواها العنصرية • في هذا المونولوغ شيء من التشويه لعبارة مشهورة في « تحولات » أوفيد • يرى العالم في حركة وتحول ، وتنطلق اربعة عناصر : التراب ، والماء ، والنار ، والهواء • فمـا عادت تطيع الآلهة ، بل ساد عليها الانسان الذي ، لاول مرة ، اسقط النظام الطبيعي • لكل عصر ان يؤول هذا الخطاب من خلال تجربته • انه ، بالنسبة لنا ، خطاب عصر الذرة ، نرى فيه الرهبة أكثر من الحماس • اننا نفسره برمزية وشاعرية أقل ، وبتجسيد وحرفية أكثر • لستة أجيال من دارسي

شكسبير ـ من هازليت الى دوفر ولسون ـ لم تكن ديمومة العالم موضعا للشك لحظة واحدة • ولعل هذا هو السبب في ان هذه الاجيال رأت في « العاصفة » مسرحية تمثل أركاديا • أما نحن ، فنسمع في هذا المونولوغ نغمة رؤيوية وهي ليست رؤيا الرومانسيين ، بل رؤيا الانفجارات النووية والفطر الذري • قراءة كهذه في مونولوغ بروسبيرو ، وفي المسرحية بأكملها، أقرب ولا ريب الى تجربة رجال عصر النهضة والتناقضات العنيفة التيحاولوا التوفيق بينها • لقد غدت الدنيا عظيمة وصغيرة في آن واحد • ولاول مرة جعلت الدنيا تهتز تحت أقدامهم :

ياجن التلال ، والجداول ، والبحيرات الراكدة ، والآجام ،
واتتم يا من على الرمال بأقدام لا وقع لها
تطاردون نبتون في جزره ، وتهربون منه
حين يعود ، اتتن يا أشباه العرائس ، اللواتي
تصنعن في ضوء القمر خصلات خضراء حوامض
لا تقضم منها النعاج ، واتتم الذين تتلهّون
بصنع فطر منتصف الليل ، فتفرحون
لسماعكم الناقوس الشجّي يعلن هبوط الظلام :
بعونكم ، رغم ضعفكم كخدام ، أعتمت أنا
شمس الظهيرة ، واستدعيت الرياح المتمردة ،
وبين اليم الأخضر والقبة الزرقاء
أطلقت حربا مزمجرة : للرعد القاصف الرهيب
أعطيت ناراً ، وسنديانة جوبيتر المتينة شققّتها
بقذيفته ، والطود الراسخ القاعدة
هززته ، ومن الجذور اقتلعت
أشجار الارز والصنوبر ••• القبور أمرتها

فأيقظت نيامها ، وفغرت ، وأطلقتهم –
بفنيّ الجبار .

(١ ، ٥)

في معظم أعمال المفكرين والشعراء والفلاسفة في عصر النهضة ، نجد هذه الانتقالات المباغتة من اندلاع الحماس لفكر الانسان القاهر ، الى رؤى النكبات الماحقة . نجدها في ميكيلانجلو ، واكثر منه في ليوناردو ، الذي يكاد يهوسه موضوع الدمار الكوني الشامل . فكتاباته مليئة بأوصاف عنيفة تفصيلية لنيران تلتهم مدنا بأكملها ، وطوفان جديد يفني البشرية ، أو وباء يمحق سوادها . الطبيعة « ترسل هواءا مسموما وموبوءا الى المراكزالكبيرة حيث الكائنات الحية ، ولا سيما البشر ، الذين يشتد تناسلهم لانالحيوانات عاجزة عن التهامهم . » انها عبارة شكسبيرية جدا ، حتى بأسلوبها . والتماثلات مذهلة حقا ، أحيانا . يقول ليوناردو في احدى رسائله التي لم يكملها : « يقتل الفم أناسا أكثر من الخنجر . » ويقول هاملت بعد مشهد التمثيلية في البلاط :

سأكلمها خناجر ، أما خنجرا فلن أمس .

وفي ليوناردو ، كما في شكسبير ، كثيرا ما نجد نفس اللون من ذلك التأمل القاسي ، الحديث جدا ، في التاريخ الانساني ، الذي ليس الا لحظة عابرة حين يقاس بتاريخ الارض . ولسوف يتطور موضوع الزمن الملتهم كل شيء ويتكرر حتى الابتذال في شعر العصر الباروكي ، غير أنه لشكسبير وليوناردو زمن خارج عن الانسان ، زمن تحصيه الطبيعة أو الجيولوجيا . وفي كتابات ليوناردو الشاب نجد هذه العبارة التي تذكرنا مرة أخرى بشكسبير :

أيها الزمن ، ايها الملتهم على عَجَل لكل ما خلق ، كم ملك

حطمت ، وكم شعب أتيت عليه . ما أكثر الامم التي خلقت وحطمت ، وما أكثر الاحداث التي وقعت منذ ذلك الزمن الذي دفنت فيه هنا هذه السمكة العجيبة الشكل . في كهوف هي أحشاء هذا الجبل ترقد صابرة ، وقد غلبها الزمن . بعظامها الجرداء ، وقد جرد عنها جسمها ، كانت ولما تزل الهيكل والدعامة لهذا الجبل الشامخ فوقها .

الانسان حيوان ككل الحيوانات الاخرى ، وقد يزيدها قسوة .ولكنه على عكس كل الحيوانات الاخرى . يعي مصيره ويريد تغييره . يولدويموت في زمن خارج عن الانسان ، ولا يرضى أبدا بذلك . ان عصا بروسبيرو تجعل تاريخ العالم يكرر نفسه على جزيرة مهجورة . وبوسع الممثلين أن يلعبوا ذلك التاريخ بأربع ساعات . غير ان عصا بروسبيرو لا تستطيع تغيير التاريخ . فعندما تنتهي الاخلاقية . يجب ان ينتهي معها سلطان بروسبير السحري . ولا تبقى الا الحكمة المرة .

هناك عبارة اخرى في كتابات ليوناردو يخيل الي أن لها علاقة وثيقة « بالعاصفة » . يكتب ليوناردو عن حجر هبط من أعلى الجبل . وراح الناس يمشون عليه ، وحوافر الحيوانات تطأه ، وعجلات العربات تتدحرج فوقه . وينتهي ليوناردو الى القول : « هذا مصير أولئك الذين يهجرون حياة الخلوة والوحدة ، حياة التأمل والتفكير ، لكيما يقيموا في المدن مع أناس ملؤهم الرجس والاثم » .

في هذه الجملة شيء من مرارة بروسبيرو اذ يهجر الجزيرة :

ومن ثم سأعود بنفسي الى ميلانو بلدي ، حيث
يكون كل خاطر ثالث في بالي هو قبري .

(٥ ، ١)

هذا الطلاق الليوناردي بين الفكر والممارسة ، بين منطقة الحرية ، والعدالة ، والعقل ، من ناحية ، وبين النظام الطبيعي والتاريخ ، من ناحية اخرى ، أحس به على نحو أشد وآلم اخر أجيال النهضة ـ الجيل الذي ينتمي اليه شكسبير • كان الناس في تلك الآونة يشعرون أن عصرا عظيما أوشك ان ينتهي • فكان الحاضر قبيحا ، وبدا المستقبل أشد حلكة وجهامة•

لم تتحقق الاحلام الرائعة التي حلم بها الانسانيون عن عصر سعيد : وتبين أن احلامهم كانت أحلاما لا غير • وبقي فيهم وعيهم المر بأن الاوهام تبددت • وجاءت قوة المال الجديدة لتجعل القوة الاقطاعية القديمة تبدو أشد قسوة وعتوا • الحرب الجوع ، الوباء ، ارهاب الامراء وارهاب الكنيسة ـ هذه كانت الحقيقة الواقعة • كانت اليزابث تحكم انكلترا دونما رحمة ، وسلمت ايطاليا للاسبان ، وقدم جوردانو برونو لمحكمة التفتيش وحرق في كامبودي فيوري •

في أواخر القرن السادس عشر ربما تبدى أن النظام الكوبرنيكي قد تغلب وساد أخيرا • فلاول مرة أثبت هذا النظام بالتجربة ، بفضل اختراع التلسكوب واكتشاف غاليليو توابع الكواكب المشتري (جوبيتر) • وكانت مقالته « رسول الكواكب » ، المنشورة عام ١٦١٠ ـ تقريبا نفس العام الذي كتبت فيه « العاصفة » ـ نصرا جديدا للعلم • ولكن هذا النصر كان ظاهريا أكثر منه حقيقيا • لقد قرعت هذه المقالة Sidereus nuntius ناقوس موت العصر العظيم • صحيح انها الهبت خيال كامبانيلا ، ولكن جاء الاعلان عنها بأنها بدعة وهرطقة • وأخذت كفة الارسطويين الدغساويين العابسين ترجح من جديد • وفي عام ١٦١٨ أدان « المكتب المقدس » نظرية كوبرنيكس وما سمي بالآراء « الفيثاغورية » ، باعتبارها تناقض التوراة • وفي عام ١٦٣٣ جرت محاكمة غاليليو ، حيث سحب علنا أقواله الهرطقية :

••• لقد اكدت واعتقدت ان الشمس مركز الكون ، ولا

تتحرك ، وان الارض ليست هي المركز ، وتتحرك . ولذا ...
فانني أقسم انني منذ هذه الساعة لن أقول ولن اؤكد ابدا ،
كلاما أو كتابة ، أي شيء قد يثير شبهة من هذا النوع في . ولكن
اذا عرفت أحدا هرطقيا ، أو يشتبه في أنه هرطقي،فانني سأخبر عنه
هذا المكتب المقدس ، أو حاكم التفتيش ، والمشرف على المكان
الذي اكون فيه .

وبعد ذلك بخمس سنوات كتب الشيخ المضطهد من معتقله في منزله ، الى أحد رفاقه القدامى :

صديقك العزيز وخادمك غاليليو أصيب منذ شهر بالعمى
الكامل . انه أمر لا مرد له . تصور اذن ، سيادتك ، مبلغ حزني
عندما ادرك ان السماوات ، القبة الزرقاء والكون ، التي بفضل
ملاحظاتي الغريبة وحججي الدامغة كبرتها مئة مرة ، بل الف مرة ،
بالنسبة لما كان يراه جميع الدارسين في العصور السالفة ، هي الان
من الصغر والضيق بحيث أنها لا تمتد الى ماهو أبعد من البقعة
التي يحتلها شخصي .

عصا بروسبيرو لم تغير مجرى التاريخ . لم تغير شيئا بالمرة . وبقي العالم على قسوته ابدا ، « وحياتنا الضئيلة تحدها نومة من طرفيها . » اني ارى في مونولوغ بروسبيرو الاخير نفس ما أراه في رسالة غاليلو من عظمة ، ويأس ، ومرارة :

والان تعوزني

الارواح للتنفيذ ، والفن للسحر
ونهايتي هي اليأس ...

(١٠٥)

بروسبيرو ليس ليوناردو • ولا هو غاليليو • أنا لا تهمني التماثلات ، مهما تكن موحية • انما قصدي هو ان اؤول « العاصفة » كاحدى مآسي النهضة الرائعة عن الاوهام الضائعة •

جان باريس ــ ولعله أشهر مؤولي شكسبير في أيامنا هذه ــ يصف « هاملت » بأنها مسرحية حول « نهاية عهد الارهاب » • هاملت الاب قتل فرتنبراس الاب ، وكلوديوس قتل هاملت الاب • فعلى هاملت الابن ان يقتل كلوديوس ، وعلى فرتنبراس الابن ان يقتل هاملت • والطريق الى العرش تمر من خلال الدم ، ولا مجال لكسر هذه السلسلة • غير ان فرتنبراس الابن لا يقتل هاملت • عندما يظهر في قلعة السينور بدرعه الفضي ظهور بطل صامد ، يجد المشهد خاليا • ويرقى عرش الدانمرك قانونيا ودون سفك دماء • وهكذا تحقق « انهاء عهد الارهاب • » وانتصر فرتنبراس اللجيني• ولكن هل ستكف الدانمرك عن كونها سجنا ؟ لقد حمل الجنود جثمان هاملت الى الخارج • ولن يتساءل أحد بعد اليوم عن معنى التاريخ الاقطاعي وغاية الحياة الانسانية • ففرتنبراس لا يطرح على نفسه اسئلة من هذا القبيل • بل انه لن يخطر له ببال ان اسئلة كهذه يمكن طرحها • لقد انقذ التاريخ، أجل ، ولكن بأي ثمن ؟

كان الكتاب الاليزابيثيون الذين يتحدثون عن المأساة في عهد شكسبير، يرون فيها صورة عن الحياة الانسانية • وفي رأيهم يمكن الجمع بحرية بين الحقيقة التاريخية والخيال لغرض تعليمي • فهي يراد منها أن تنذر الجمهور ضد الاستسلام للعاطفة الجامحة ، وتكشف عن عواقب الافتئات والخطيئة، وقد حدد أهدافها « بتنهام » في كتابه « فن الشعر الانكليزي » (عام ١٥٨٩) كما يلي :

••• وعندما زال خوف الاجيال اللاحقة منهم ، كشف
للعالم أجمع عن حياتهم الشريرة وطغيانهم وجرى ذم ظلمهم .

وتحقير حماقاتهم ووقاحاتهم ، وابراز نهاياتهم البائسة في مسرحيات وعروض ، للبرهان على تقلبات الدهر ، وقصاص الله العادل انتقاما من حياة الشر والرذيلة .

ويقول السير فيليب سدني ، مؤلف « اركاديا » : « ان الشاعر هو حقا الفيلسوف الشعبي الصحيح . » ولكن شكسبير لم يكن فيلسوفا شعبيا كهذا ، أو ــ ان كان فعلا هكذا ــ فقد كانه بالمعنى الذي كانه مونتين .

ان شكسبير بعيد جدا عن التعليمية السوقية التي يراها بتنهام أو سدني . فهو لا يفرق بين الملك الشرعي والمغتصب . والامير بالنسبة له هو دوما « أمير » مكيافلي ، الذي يحيا في عالم يأكل السمك الكبير فيه السمك الصغير . يأكل ، أو يؤكل . شكسبير لا يميز الملك الصالح عن الطاغية ، كما لا يميز الملك عن المهرج . كلاهما بشر . والارهاب والصراع على السلطة ليسا امتيازا للامير : انهما شريعة هذا العالم .

ان رؤية شكسبير للتاريخ ، بتشاؤمها وقسوتها ، تقارب كثيرا فلسفة « هوبز » المادية ، كما عبر عنها في كتابه « الحوت » . كتب هوبز كتاباته في عصر « اعادة الملكية » ، أي بعد وفاة شكسبير بنصف قرن أو أكثر . وهو ما عاد يرى ان الملوك هم المشوحون من الله . لقد اضحوا المشوحين ، من التاريخ . فسلطانهم المطلق وحقهم في رفض الرأفة ، انما هما نتيجة « حرب الكل ضد الكل » . وهو يرى فيهم ضامني النظام الاجتماعي ازاء الفوضى التي تتهدده أبدا .

لقد رأى شكسبير التاريخ الاقطاعي كما رآه هوبز ، غير انه تمرد على ثباته . وراح يبحث عن مخرج من هذين البديلين المأساويين : الارهاب والفوضى . فلم يتوج قط ريتشارد أو هنري أو مكبث أو أيا من أقرانهم

بتاج « الحتمية التاريخية » . وجعل الملوك والعوام سواسية ، وبرهن أن حصانا قد يساوي أكثر من مملكة بكاملها .

في الجزيرة المهجورة تم تمثيل تاريخ العالم . ينتهي العرض ، ويبدأ التاريخ من جديد . سيعود الونزو الى نابولي ، وبروسبيرو الى ميلانو ، وسيصبح كاليبان مرة اخرى حاكم الجزيرة . ويرفض بروسبيرو عصاه السحرية ويغدو من جديد بلا سلاح أو دفاع . فلو أنه احتفظ بعصاه ، لما كانت « العاصفة » أكثر من حكاية للاطفال . والتاريخ جنون ، ولكن الموسيقى تشفي روح الانسان من الجنون . ولا يبقى مقابل التاريخ الا الحكمة المرة . فالتاريخ لا مهرب منه . كلهم عبروا خلال العاصفة ، وكلهم اكتسبوا مزيدا من الحكمة . حتى كاليبان . بل كاليبان بوجه خاص . وعلى المرء ان يعود على بدء ، ان يشرع من أول البداية . يوافق بروسبيرو على العودة الى ميلانو . وفي هذا وحده يكمن التفاؤل الصعب القلق في مسرحية « العاصفة » .

— ٤

آرييل ملاك وجلاد ينفذ اوامر بروسبيرو . وليس له الا مشهدان خاصان بشخصه : عندما يتمرد في الفصل الاول ، وعندما يلتمس الرأفة من بروسبيرو باعدائه في الفصل الرابع . ويتألف صراعه الدرامي ببساطة من رغبته في الحرية . وقد رأى النقاد المختلفون في آرييل رمزا للروح ، والفكر ، والذكاء ، والشعر ، والهواء ، والكهرباء ، وحتى النعمة الالهية (في التأويل الكاثوليكية) كنقيض للطبيعة . ولكن آرييل على خشبة المسرح ليس الا ممثلا ، أو ممثلة ، يرتدي زيا أو سروالا ضيقا ، ويضع أحيانا قناعا على وجهه . وهو اذا ارتدى زي الفترة الشكسبيرية ، غدا جزءا من عرض قديم محدد بتاريخه ، فهو في أفضل الاحوال خادم بروسبيرو. واذا ارتدى زيا تجريديا ، جعل يشبه معاونا في مختبر يعمل في مفاعل ذري.

واذا لبس السروال الضيق صار راقص باليه • أما اذا وضع قناعا ابتداءا من الفصل الاول فصاعدا ، فانه يبطل كونه جزءا من المسرح الشكسبيري • ثم، أي قناع له أن يضع على وجهه ؟ الممثل الذي يلعب دور الروح يجب ان يكون انسانا • كلما فكرت أنا في آرييل ، تصورته صبيا أهيف حزين الوجه• وعلى زيه ان يكون عاديا لا يلفت النظر بتميزه • بامكانه ان يرتدي بنطلونا داكنا وقميصا أبيض ، وكنزة صوفية • حركة آرييل أسرع من الفكر • فليظهر ويختف من المسرح دون ملاحظة من أحد • ولكن يجب لا يرقص ، ولا يركض • بل عليه أن يتحرك ببطء شديد • وعليه أن يقف ساكنا في الاكثر• حينئذ فقط بوسعه ان يكون اسرع من الفكر •

معظم المعلقين على « العاصفة » يعنون بجعل آرييل نقيضا لكاليبان • يخيّل اليّ ان هذا المقترب غير مثير فلسفيا ، وعديم المعنى مسرحيا • ففي لغة الفعل الدرامي ليس آرييل بالشخص المقابل لكاليبان • فهو غير مرئي الا من بروسبيرو وجمهور المشاهدين • أما للاشخاص الاخرين جميعا ، فما هو الا صوت ، أو موسيقى •

كاليبان الشخصية الرئيسية بعد بروسبيرو • انه من أعظم الشخصيات التي ابتدعها شكسبير وأشدها اقلاقا • انه لا يشبه أحدا ، أو شيئا • وله فردانية مطلقة • وهو يعيش في المسرحية ، ولكنه يعيش أيضا خارجها ، كهاملت ، وفولستاف ، وياغو • وهو بخلاف آرييل لا يمكن تحديده بكناية واحدة ، أو احتواؤه في ليجورة واحدة • تصفه قائمة أشخاص المسرحية بأنه « عبد وحشي وممسوخ » • ويدعوه بروسبيرو بالشيطان ، والارض ، والسلحفاة ، والجرو النمش ، والعبد السام ، وفي الاغلب يدعوه بالوحش• ترينكولو يدعوه بالسمكة • لكاليبان ساقان كالانسان ، ولكن ذراعيه كزعانف السمك ، وهو يجترّ شيئا ما في فمه طوال الوقت ، ويزمجر ، ويمشي على أربع •

لقد رسم البرت دورر خنزيرا ذا رأسين . وطفلا ملتحى . وكركدنا يشبه الفيل . وليوناردو في « مقالة في الرسم » يعطي الوصفة التالية لمن يبغي رسم تنّين : « خذ رأس كلب ضخم . وعيني قط . واذني قنفذ . وفم أرنب ، وجبين أسد . وصدغي ديك عجوز ، وعنق سلحفاة ... » وقد عثر الدارسون على رسوم محفورة تعود الى اوائل القرن السابع عشر تمثل وحوشا في شبه كاليبان . فاستنتجوا أن وصف شكسبير يشبه حيوانا ثدييا من اسرة الحوت يعيش في الاكثر في بحر الملايو . اذن ، كاليبان نوع من أنواع العنبر !

بيد أن كاليبان ، على المسرح ، انما هو كآرييل ممثل يرتدي زيا . ويمكن تشبيه كسمكة ، كحيوان ، أو كانسان . يجب ان يكون فيه ضرب من البهيمية . وشيء من خصيصة الزحافات ، والا فشلت المشاهد الغروتسكية بينه وبين ستيفانو وترينكولو . أما أنا فأفضل ان أراه انسانيا بأكثر ما يمكن . فكناية الوحشية المعبر عنها بالكلمات شيء يختلف تماما عن الصفة التي تتجسد في الايماءة والقناع ومكياج الممثل . كاليبان انسان . لا وحش ، وهو ، كما يبين الاردايس نيكول عن حق ، يتكلم شعرا . وفي عالم شكسبير لا يتكلم نثرا الا الشخصيات الغروتسكية والطارئة — أي تلك التي ليست من صلب الدرامة نفسها .

كان كاليبان سيد الجزيرة ، وبعد مغادرة بروسبيرو سيبقى من جديد وحده فيها . ومن بين أشخاص « العاصفة » كلهم ، هو أصدقهم مأساة . ولعله هو الوحيد الذي يتغير . والاشخاص الاخرون مرسومون جميعا من الخارج . ويقدمون لنا في بضعة أوضاع اساسية . وهذا ينطبق حتما على بروسبيرو . فدرامة بروسبيرو فكرية خالصة . ودرامة آرييل ايضا تبقى في حلقة الافكار المجردة . كاليبان وحده أعطاه شكسبير لوعة وتاريخ حياة كاملا .

كان كاليبان قد تعلّم الكلام ، اذ علينا ان تتذكر أن الجزيرة تمثل تاريخ العالم • وميراندا هي التي علمته الكلام • وهي توبخه حين تذكره بذلك• واللغة تميز الانسان عن الحيوان • كاليبان هو رمز اكلة البشر الطيبين الذين يتكلم عنهم موتتين ، ولكنه ليس بالمتوحش النبيل • فهذه ليست جزيرة اليوطوبيا : إذ هنا سيجرد تاريخ العالم من كل أوهامه • واستخدام اللغة قد يصبح لعنة ويزيد من العبودية • فاللغة اذن مقصورة على الشتائم • وهذا مشهد من أشد مشاهد المسرحية مرارة :

ميراندا(*)

لقد شفقت عليك
وجهدت في ان اجعلك تتكلم •••
•••• وأيام كنت ايها المتوحش
لا تعرف ما تعنيه ، فتهذرم
كمخلوق وحشي ، وهبت مقاصدك
كلمات تفصح عنها •••

كاليبان

علمتني اللغة ، وما جنيت منها الا
انني أعرف كيف أشتم • فليكرفك الطاعون الاحمر
لتعليمي لغتكم !

كاليبان ، بالنسبة لميراندا ، رجل • فعندما ترى فرديناند للمرة الاولى ، هتف قائلة : « هذا ثالث رجل رأيته أبدا » • ففي نظام التماثلات والمجابهات الفجائية عند شكسبير ، يجعل كاليبان صنوا لبروسبيرو وفرديناند ،

(*) في طبعة كمبردج ، كما في طبعة الفوليو الاصلية (عام ١٦٢٣) ، تنسب هذه الاسطر الى ميراندا ، وليس الى بروسبيرو ، كما في الطبعات الاخرى .

وشكسبير يؤكد هذه النقطة بوضوح • بعد قليل يثير هذا الموضوع بالذات ثانية بروسبيرو ، اذ يقول لميراندا ، مشيرا الى فرديناند :

••• أيتها البلهاء !
ما هذا الا كاليبان لو قيس بالاخرين ،
وهم قياساً به ملائكة •

(١ ، ٢)

كاليبان وحش دميم ، وفرديناند أمير وسيم ، ولكن الجمال والقبح لشكسبير مسألة تتوقف على كيفية رؤية الاخرين للافراد في مكان معين ودور معين طلب اليهم القيام به في المسرحية •

يتطور الفعل في الجزيرة بالضبط كما خطط له بروسبيرو • يتشتت ركاب السفينة المحطمة ويبلغون من هلعهم حد الجنون • وقتل الاخ لاخيه، الذي يمنعه آرييل في اللحظة الاخيرة ، يقصد به الانذار والتجربة • غير ان السيناريو الذي ابتدعه بروسبيرو يفسده كاليبان • فبروسبيرو لم يتوقع خيانته وتآمره مع ترينكولو وستيفانو • يفاجأ بروسبيرو بهذا الغدر من كاليبان ، وهي الهزيمة الوحيدة التي يصاب بها في الجزيرة • ولكنها الهزيمة الثانية في حياته • لقد ضيع ذات يوم دوقيته نتيجة تكريس همه للعلوم والفنون ، ونتيجة الثقة التي اولاها أخاه : وبعبارة اخرى ، نتيجة ايمانه بطيبة العالم • أما خيانة كاليبان فهي خيبة جديدة بالنسبة لاساليب بروسبيرو التربوية • ومرة اخرى اثبتت عصاه السحرية انها ليست قادرة على كل شيء• اراد بروسبيرو أن يمثل في الجزيرة تاريخ العالم ليكون عبرة لركاب السفينة المحطمة ، وللجمهور • ولكن تاريخ العالم أظهر أنه أشد قسوة مما كان بروسبيرو يرمي اليه • فجاءه بمفاجأة مرة اخرى ، في اللحظة التي كان يبارك فيها خطبة فرديناند على ميراندا ، ويستحضر امام أعينهما رؤيا الفردوس المفقود •

شـــيطان ...

... جهودي التي انفقتها عليه
انسانية ، راحت سدى ، سدى كلها .
وكلما كبر سناً ازداد جسمه قبحا ،
وذهنه نخراً وسوساً . سأنزل بهم البلايا ،
حتى الجئير . (٤ ، ١)

هذه احدى العبارات الجوهرية في « العاصفة » ، ولعلها أصعبها جميعا في التفسير . انها الذروة من مأساة بروسبيرو . بعد هـذا المشـهد فقط سيكسر عصاه السحرية ويلقي بها عنه . والالفاظ التي يستعملها بروسبيرو تثير الاهتمام بحد ذاتها :

جهودي التي انفقتها عليه
انسانية ، راحت سدى ، سدى كلها ...

في مسرحية لموليير ، عندما يصادف دون جوان متسولا يبدأبالسخرية من عدالة السماء . ثم يقدم له احسانا لقاء شتيمة منه ، ولكن المتسـول يرفض . وفي النهاية يقذف اليه بقطعة من ذهب قائلا : « اعطيك اياها من أجل حب الانسانية » . ليست هناك جملة في موليير أخضعت كهذه الجملة لتأويلات عديدة . بعض المعلقين يرون في هذه الجملة (وهي غير مألوفة في فرنسية القرن السابع عشر) ما يوازي العبارة المألوفة : « لطيبة قلبي » . واخرون يرون فيها عكسا عقلانيا ، أو معارضة ساخرة ، للعبارة التقليدية : « من أجل حب الله » . وفئة ثالثة تقول ان كلمة « انسانيـة » على لسـان دون جوان تستعمل هنا بالمعنى الكامل الذي أعطاه القرن الثامن عشر لكلمة « انسانيه » ، وبهذا يكون دون جوان من رواد انسانية عصر الاستنارة .

كلمات شكسبير « انفقتها عليه انسانية » غامضة كذلك . فهي قـد تفهم بمعنى ضيق جدا مؤداه « انفقتها لطيبة قلبي » . ولكن بوسعنا أيضا

ان نقرأ فيهما المعنى الكامل لكلمة « هيومانيتاس » النهضوية • هاتان العبارتان ، « من أجل حب الانسانية » لموليير ، و « انفقتها عليه انسانية » لشكسبير ، أرى فيهما نفس دليل العبقرية •

لئن يتم تمثيل تاريخ العالم في جزيرة بروسبيرو ، فان تاريخ كاليبان هو بالتالي فصل من تاريخ البشرية • قراءة كهذه في « العاصفة » تضفي مغزى خاصا على مشاهد ثلاثة منها : اولها في نهاية الفصل الثاني ، حيث يكون ستيفانو قد أسكر كاليبان • وخططت المؤامرة • ولسوف يقتاد « الوحش الجميل » سيديه الجديدين • وعندها يغني كاليبان لاول مرة • وأغنية الخمر هذه تنتهي بقرار غير متوقع : « الحرية ياهو ! الحرية يا هو ! الحرية ، الحرية ، ياهو ! » •

في المشهد الاول من المسرحية كان آرييل هو الذي يطلب الحرية • وهنا يعيد شكسبير الموقف نفسه بسخرية قاسية • لا مرة واحدة ، بل مرتين • ففي الفصل الثالث نجد سكيرا ، ومهرجا ، ووحشا مسكينا ، وقد تهيأوا لتنفيذ المؤامرة • انهم في طريقهم لاغتيال بروسبيرو • يطلب كاليبان أغنية ، وهذه المرة ستيفانو هو الذي يغنيها :

ابعدهم وارشدهم ، وارشدهم ، وابعدهم ،

أنا حر البال •••

« انا حر البال » ــ يغني السكير • « انا حر البال » ــ يكرر البهلول• كاليبان وحده يلحظ ان اللحن قد تغير فجأة • وهنا يظهر آرييل مع « مزمار ودف » ، ويشوش النغم • فيصيح كاليبان : « ليس هذا هو النغم ! » لقد سمع كاليبان آرييل •

هذه في جوهرها هي « التراجي ــ غروتسكية » التي ارعبت الكلاسيكيين بوحشيتها ، والتي رحب بها الرومانسيون كقاعدة لدرامة

جديدة • ولكنهم عجزوا عن تكرار النغم الشكسبيري • وعوضا عن التراجي ـ غروتسكية كتبوا الملودرامة ، كملودرامات فكتور هوغو • في شكسبير تتمازج وتتداخل الغروتسكية والمأساة ، كما تتحول اغنية ستيفانو وترينكولو المخمورة الى موسيقى آرييل •

ستيفانو وترينكولو شخصيتان غروتسكيتان فقط ، اما كاليبان فهو غروتسكي ومأساوي معا • انه حاكم ، ووحش ، وانسان • هو غروتسكي في ثورته العشواء ، المظلمة الساذجة . في رغبته في الحرية ، التي تعني له مجرد النوم الهانيء والطعام المشبع • وهو مأساوي ، في انه لا يستطيع القناعة بحاله ، ولا يريد قدره ولن يرضى به ـ انه قدر البهلول والعبد • عندما أكمل رينان « العاصفة » ، رأى « ديموس » (أي « الشعب ») في كاليبان ، وأخذه الى ميلانو وجعله يقوم بمحاولة انقلابية اخرى ظافرة على بروسبيرو • وغيهينو كتب دفاعا عن كاليبان ـ الشعب • كلا التأويلين سطحي ولا يعطي كاليبان شكسبير حقه •

ثمة في « العاصفة » موسيقى آرييل وموسيقى كاليبان • ولن يتحقق تمثيل لهذه المسرحية دون التمييز الواعي بينهما • ولكن في « العاصفة » لحظة تقترب فيها موسيقى كاليبان من موسيقى آرييل • وهي لحظة تشير أيضا الى انفجار رائع في شعر شكسبير • ترينكولو وستيفانو خائفان من من موسيقى آرييل • يسمعها كاليبان ، فيقول :

لا تخافا • تتردد ملء الجزيرة اصوات
وأنغام ، والحان عذاب ، تطرب ولا تؤذي •
الف معزف رنان قد يدندن أحيانا
حول أذني ، واحيانا قد اسمع أصواتا ،
ان كنت عندها افقت من نوم طويل ،
تجعلني من جديد أنام ـ فأرى في الحلم

الغيوم تتفتح ، وتتكشف عن نفائس
وشيكة الهبوط عليّ ، فاذا افقت عندها ،
بكيت لاحلم من جديد ...

(٣ ، ٢)

في هذه المقطوعة أرى سفر « تكوين » شكسبيري . يبدأ تاريخ العالم. نفس التاريخ الذي مثل في الجزيرة . وقد خدع كاليبان مرة اخرى . هزم، كما هزم بروسبيرو تماما . ليس لكاليبان عصا سحرية تسعفه . لقد حسب السكير إلها . ولكنه دخل الطريق الذي سار فيه بروسبيرو : مر بتجربة جعلته يفقد اوهامه . وعليه أن يبدأ من جديد . بالضبط كما على بروسبيرو ان يبدأ من جديد عندما يعود الى ميلانو ليصبح سيدها ثانية . ويقول كاليبان في النهاية : « سأكون حكيما بعد اليوم . » وعندما يغادره بروسبيرو ، سيتسلق ببطء على أربع ، الى أعلى مكان خال في قمة جزيرة هيرونيموس بوش ، كما قدمها شكسبير .

شخصان فقط لا يخضعان لقانون التكرار الضمني في تركيب المسرحية. انهما ميراندا وفرديناند . فهما لا يشاركان في تاريخ العالم الممثل في الجزيرة ــ أو أنهما يساهمان فيه بمعنى اخر . لهما فقط كل شيء يبدأ فعلا لاول مرة . في غضون أربع ساعات سيكتشفان الحب ، وكلاهما الاخر . وهما مبهوران كلاهما بالاخر . انهما يمثلان صبا العالم . ولكنهما لا يريان العالم . لا يريان من البداية حتى النهاية الا الواحد الاخر . ولم يلحظا حتى الصراع على السلطة ، والتمرد ، والتآمر ، مما جرى حولهما . كلاهما مفتون بالآخر .

ثمة ثلاثة مشاهد حاسمة بالنسبة لميراندا وفرديناند . أولها مشهد الخطبة الشعائري ، حين يقدم بروسبيرو ، بمعونة آرييل ، عرضا مسرحيا لهما . هذا العرض « قناعية » اليزابيثية نموذجية . من المحتمل ان شكسبير

لم يكتب كلها ، أو انه كتبها فيما بعد لحفلة كبرى في البلاط قدمت فيها « العاصفة » بمناسبة زفاف ابنة الملك جيمز الاول أمير بالاتاين • القناعية ليجوريه ، أو رمزية • تظهر الآلهة الاغريقية مقنعة ، وتتلو شعرا مليئا بالتنطع والفخفخة • ولكن العرض ، رغم كونه مفتعلا ، له مغزاه اذ ينقض عصر الانسانية الذهبي ، حين كانت الارض بلا خطيئة وتحمل ثمارها بلا ألم:

طواويسها تمعن طيراناً في الفضاء •

في الجزيرة حيث تم تمثيل تاريخ العالم الحقيقي ، يُري بروسبيرو العاشقين الفتيين الفردوس المفقود •

ان حساً مثلك نادراً مدهشاً ، حكيما
يجعل جنّة من هذا المكان •

(٤ ، ١)

هذا المشهد نفسه هو الذي ينقطع فجأة وينتهي بنغمة نشاز • التاريخ الحقيقي يقاطع المشهد الحالم • يسمع بروسبيرو بخيانة كاليبان ، ولاول مرة يتفجر غضبا • وينتشتت افراد القناعية الليجورية في هرج ومرج • وتعقب ذلك كلمات بروسبيرو التي يقول فيها أشهر جملة في « العاصفة » :

انما نحن مادة
كالتي تصنع الاحلام منها • وحياتنا الضئيلة
تحدّها نومة من طرفيها •

(٤ ، ١)

الفكرة الفلسفية ، والشعرية ، التي تقول بأن « الحياة حلم » شائعة جدا في شعر العصر الباروكي • ولكن يبدو لي أن فحوى هذه العبارة الشكسبيرية في منأى عن صوفية كالديرون • ان فيها ذلك القلق الكبير الذي نجده في مونولوغات هاملت ، كما أن فيها تحذيرا اخر للعاشقين

الشابين بصدد الهشاشة التي تلازم المسعى الانساني كله • ولكن ، كما هو من دأب شكسبير ، لكل كناية ولكل صورة معنى مزدوج • الجزيرة هي العالم ، والعالم مسرح ، وكل الناس فيه ممثلون • وما قدمه بروسبيرو ليس الا عرضا مسرحيا ، قصيرا ، عابرا ، كالحياة بالذات •

ممثلونا هؤلاء •••
تلاشوا هواءا ، نسمات ،
وكما النسيج الذي لا أساس له من هذه الرؤيا
هكذا لسوف تضمحل الابراج المعممة بالغيوم ،
والقصور الفخمة ، والهياكل المهيبة ،
وكرة الارض العظيمة نفسها .
أجل وكل ما عليها ،
وكهذا المهرجان الموهوم الذي تلاشى ،
لن تخلّف هباءة واحدة وراءها •

(١٤ ، ١)

في نهاية التمثيلية سيُري بروسبيرو ملك نابولي ابنه وهو يلعب الشطرنج مع ميراندا • من المرجح ان هذا المشهد ، في عهد شكسبير ، كان يمثل على المسرح الداخلي • فتكون جدرانه اطارا طبيعيا ، ويبدو الزوجان الشابان كلوحة مألوفة من لوحات النهضة رسم فيها فتى وفتاة يلعبان الشطرنج • وما هو الرهان في هذه اللعبة ؟

ميرانـــدا

سيدي الحلو ، انك تخادعني •

فرديناند

لا يا حبيبتي العزيزة ،
لن أخادعك ولو أعطيت الدنيا كلها •

ميرانـــدا

بلى ، ولكن لقاء عشرين مملكة ، لك ان تشاحن ،
واعتبر أنا ذلك لعبا منصفا •

(٥ ، ١)

مرتين اثنتين في أربع ساعات كادت جريمة قتل أن تقترف لكسب مملكة واحدة ، وفي تلك الجزيرة المهجورة • ومع ذلك كله ، لم يلحظ فردينانـد وميراندا أي شيء • كل شيء جرى وراءهما • وهما هما يلعبان الشطرنج من أجل عشرين مملكة ، وما ضرّ لو لعبا من أجـل مئة مملكة • فالمملكـة لاي منهما أمر غير موجود • فرديناند وميراندا قائمان خارج التاريخ ،خارج الصراع على السلطان والتاج •

ميراندا ، أخيرا ، تدخل المسرح الحقيقي • ولاول مرة في حياتها ترى هذا العدد الكبير من الناس : الملك ، وأخا الملك ، والحاشية بأجمعها • فتهتف بدهشة :

يا للروعة !
ما أكثر المخلوقات الحسنة التي هنا !
ما أجمل البشرية ! ما أبدع العالم الجديد
الذي فيه أناس كهؤلاء !

(٥ ، ١)

وهذه هي اخر المجابهات العظيمة في « العاصفة » • ميراندا تواجـه عصابة من الانذال • أحدهم حرم أباها من عرشه لاثني عشر عاما • والاخر حنث بعهده معه • والثالث رفع سيفه على أخيه قبل ساعة أو ساعتين • ولا يبدي بروسبيرو الا جوابا مختصرا جدا • ولكن ما أعمق الحكمة المرة التي تملأ هذا الجواب ! كلمات ثلاث هي كل ما يحتاج اليه شكسبير هنا :

انه جديد عليك .   (١٦٥)

ـ ٥ ـ

في كل أعماله لا يذكر جوزيف كونراد شكسبير الا مرتين . احداهما، عندما يشوه ذكر مكبث ـ فهو يصف احدى مسرحيات شكسبير بأنها حكاية . كالحياة ، ملأى بالضجيج والرياح ولا تعني أي شيء . ومكبث يقول في أحد مشاهده الاخيرة ان الحياة « حكاية يحكيها معتوه ، ملؤهاالصخب والعنف ، ولا تعني أي شيء . » في رواية كونراد « لورد جم » يعثرالراوي، بين أغراض جم ، على طبعة رخيصة لمسرحيات شكسبير في مجلد واحد ، ويسأله هل قرأها ؟ فيجيب جم : « انها خير ما ينعش المرء . » فيضيف الراوي ، مارلو : « أدهشني هذا التذوق منه ، ولكن لم يكن ثمة وقت للحديث عن شكسبير . »

ولكنني عثرت ، بين كتابات كونراد الشخصية جدا ، على عبارة يخيل اليّ انها شديدة القربى بالتأويل « المر » لمسرحية « العاصفة » ، وبحكمة بروسبيرو الناضجة .

يقول كونراد :

ان النظرة الخلقية للكون تورطنا ، على الاقل ، في تناقضات عديدة قاسية وغير معقولة ، حيث تبدو اخر آثار الايمان ، والامل والمحبة ، بل والعقل بالذات ، مستعدة للاضمحلال ، حتى جعل الشك يخامرني في أن هدف الخلق لا يمكن ان يكون خلقيا قطعا. اني لاود لو اعتقد أن غايته هي البهرجة الخالصة : بهرجة مشهد للرهبة ، أو الحب ، أو العبادة ، أو الكراهية ، ان شئت ، ولكن، من وجهة النظر هذه ـ وهذه وحدها ـ لا لليأس أبدا ! فتلك الرؤى ، لذيذة كانت أم مبرحة ، انما هي غاية خلقية بحد ذاتها . وأما البقية فهي شأننا .

(جوزيف كونراد ، « سجل شخصي » ، الفصل الخامس)

في خطاب بروسبيرو الختامي نجد كلمة « اليأس » • « ونهايتي هي اليأس • » ولكنه اليأس الذي لا يعني الاستسلام • ولسوف نجد المفتاح لاعمق فهم « للعاصفة » في مأساة اخرى لشكسبير ، نسمع فيها نبرات خطاب بروسبيرو الشخصية المؤثرة :

قنوطي يبدأ الان يصنع
حياة أفضل •

(انطوني وكليوباترا ، ٥ ، ٢)

شكسبير
قاسياً وصادقاً

لو كانت « تيطوس اندرونيكوس » في ستة فصول ، لانهال شكسبير في الفصل السادس على المشاهدين الجالسين في الصف الامامي من القاعة ليجعلهم يموتون عذابا ، لان ما من أحد ، سوى لوسيوس ، يبقى حيا على خشبة المسرح • وحتى قبل ارتفاع الستار ، يكون اثنان وعشرون ابنا لتيطوس قد لاقوا حتفهم • وهكذا تستمر المسرحية حتى المجزرة العامة في نهاية الفصل الخامس • في هذه المسرحية يموت خمسة وثلاثون شخصا ، هذا غير الجنود ، والخدم ، والشخصيات التي لا أهمية لها • ويرتكب امام أعين الجمهور ما لا يقل عن عشر جرائم قتل • وأية جرائم ! تيطوس تبتر ذراعه ، لافينيا تبتر يداها ويقطع لسانها ، والمربية تخنق • بالاضافة الى ذلك ، هناك اغتصاب ، واكل لحم بشري ، وتعذيب • فبالقياس على هذه الدرامة النهضوية ، يبدو الادب الامريكي « الاسود » المعاصر عذبا هنئيا•••

هذا لايعني ان « تيطوس » أشد مسرحيات شكسبير وحشية •اناس أكثر من ذلك يموتون في « ريتشارد الثالث » و « الملك لير » مسرحية أقسى وأعتى • في كل ما كتب شكسبير لا أجد مشهدا أشنع من موت كورديليا • و « الملك لير » و « ريتشارد الثالث » كلتاهما من الروائع • تبدو فظائع « تيطوس » ، عند قراءتها ، صبيانية • قرأتها مجددا قبل مدة قصيرة ، ووجدتها سخيفة • شاهدتها على المسرح بعد ذلك فوجدتها تجربة

مؤثرة . لماذا ؟ هل السبب هو أن السير لورنس أوليفييه(*) مأساوي عبقري ، وبيتر بروك مخرج عظيم ؟ يخيل الي ان في الامر ماهو أكثر من ذلك .

عندما نجد أية مسرحية معاصرة سطحية وصبيانية اذ نقرأها ، ومثيرة وغامرة اذ نشاهدها على المسرح ، نقول انها « مسرح جيد » . آما ان نقول ان شكسبير مسرح جيد ، فكلام مضحك . ونكاد نجزم أن « تيطوس اندرونيكوس » مسرحية بقلم شكسبير ، أو أنها مسرحية اقتبسها شكسبير . ولكن هذا ما فعله شكسبير حتى في « هاملت » . انما الفرق هو ان شكسبير في « تيطوس » كان للتو قد بدأ بتشكيل المادة الدرامية التيوجدها في الاصل ، وكان قد شكل بضع شخصيات عظيمة ،ولكنه لم يكن قادرا بعد على جعلها تامة الافصاح والتعبير . انها تفأفيء ، أو هي ، مثل لافينيا، مقطوعة اللسان . اذن « تيطوس » مسرح شكسبيري ولاشك ، أما النص الشكسبيري الحقيقي ، فما زال في الغيب .

وقد صرح بروك واوليفييه ان الذي شجعهما على اخراج « تيطوس» هو إدراكهما انها تحوي — ولو بشكل خشن — بذرة كل المآسي الشكسبيرية العظيمة . فما من ريب في ان عذاب تيطوس ينبيء بالجحيم الذي سيمر فيه لير . وأما لوسيوس ، فلو انه ، عوضا عن الذهاب الى معسكر القوط ، ذهب الى جامعة ويتنبرغ ، لعاد ولا ريب كهاملت . وتامورا ، ملكة القوط، لكانت في شبه ليدي مكبث ، لو انها رغبت في النظر الى أعماق نفسها .فهي يعوزها الوعي للجريمة ، كما يعوز لافينيا الوعي لعذاب كذلك العذابالذي أغرق اوفيليا في جنونها . اننا بمشاهدة « تيطوس اندرونيكوس » — ربما أكثر من غيرها من مسرحيات شكسبير — نجعل ندرك طبيعة عبقريته : لقد

(*) منح لقب اللوردية مؤخرا ، واصبح « اللورد اوليفييه » تكريما لعبقريته الفنية . — المترجم

أعطى العاطفة الجامحة وعيها الداخلي ، وكفت القسوة عن كونها فيزيائيـة وحسب • فشكسبير اكتشف الجحيم الخلقي • واكتشف السماء كذلك • ولكنه بقي على الارض •

رأى بيتر بروك ذلك كله في « تيطوس اندرونيكوس » ، ولكنه لـم يكن أول من اكتشف المسرحية • صحيح أنها اعتبرت طوال قرنين من الزمن عملا كثير النواقص ويعوزه الصقل : عمـلا قوطيـا ، كمـا كـان يسميه الكلاسيكيون • ولكن المسرحية كانت تروق للاليزابيثيين ، اذ انها كانت من أكثر المسرحيات تمثيلا • فبيتر بروك لم يكتشف « تيطوس » ، غير انـه اكتشف شكسبير في « تيطوس » • أو أنه بالاحرى ــ في هذه المسرحيـة اكتشف المسرح الشكسبيري الذي يثير جماهير المشاهدين ويحرك اعماقهم، يرعبهم ويبهرهم ، كلها معا •

ولو تساءلنا من الذي في عصرنا أظهر لنا شكسبير الحقيقي بأشـد الاقناع ، لكان الجواب ولاشك : السير لورنس اوليفييه • وشكسبير الحي في عصرنا قدم على أروع ما قدم ، في الافلام • بحيث ان أفضل العروض المسرحية ، اذا قيست بأفلام اوليفييه العظيمة ــ « هاملت » و « هنري الخامس » ، و « ريتشارد الثالث » ــ بدت فاترة ، تقليدية ، بلا معنى ، مملـة •

ذلك ان الفلم السينمائي اكتشف شكسبير عصر النهضة • وفيالاخراج الذي تقدمه لنا « فرقة مسرح شكسبير التذكاري » (وهي التي مقرها في بلدة ستراتفورد) ، نجد ان ما يدهشنا هو العـودة الى شكسبير الحقيقي عن طريق التجربة السينمائية • وهذا أمر جدير بالتأمل ، لان هذه الحقيقة هي التي ستساعدنا في فهم شكسبير النهضة الذي هو أيضا معاصرنا •

بأي زيّ وديكور ينبغي تمثيل شكسبير ؟ لقد رأيت شكسبير يمثّل على سلم ضخم ، ومع خلفية من الاشكال التكعيبية ، بين أشجار منحنية معوجة هيكلية (مما يعشقه المصممون المسرحيون البولنديون) ، وفي غابة واقعية الشكل حتى لترى كل ورقة وهي تحف بالاخرى ، في ديكور فنتزي كحراشف السمك ، مليء بالدانتيل والدروع المستأجرة من الاوبرا ، في ديكور فخم يلقى الروع في النفس . وفي اخر مختصر جدا شديد الوظيفية •

كان بعضها خيرا من بعضها الاخر ، ولكنها كلها رديئة • الفلم وحده أثبت ان احدى الطرق في ايصال الرؤية الشكسبيرية يمكن ان تكون الصور العظيمة التي تميز بها عصرا النهضة والباروك ، أو السجاجيد الجدارية ، كما في « رينشارد الثالث » • وهذه بالطبع يجب ان تكون نقطة انطلاق ، لا موضع تقليد : نقطة انطلاق للايماءة ، والتأليف الرؤيوي ، والازياء • ففي المآسي الرومانية يجب الا يرتدي الرومان ملابس مؤسلبة مفتعلة التصميم ، ولا تنتمي الى أي عصر ولكن ملابسهم في الوقت نفسه يجب الا تكون نسخا متحفية دقيقة • يجب ان يكونوا رومانا كما رآهم ورسمهم أهل النهضة •

هذه هي الطريقة التي اختارها بيتر بروك • فهو ، كفنان صادق ، لا ينسخ ، أو يفرض وحدة مصطنعة • لقد أخذ بحرية عدة أنواع من اللون الاصفر عن تتسيانو ، وألبس الكهنة بأنواع من الاخضر المثير أخذها عن فيرونيزي • والمغربي ، بزيه الاسود الازرق الذهبي ، أخذه عن روبنز • والمشهد في معسكر القوط ، حيث يعذب هارون في قفص مصنوع من سلالم كبيرة ، يشبه صور روبنز كذلك •

ليس المهم أن تستقى الالوان عن رسامي البندقية ، أو ان يعودالفضل في التأليف الدرامي التشكيلي للشخصيات الى الغريكو أو روبنز • المهم أن يكون الشكل رسما كما يرى عن طريق التجربة السينمائية • ليس فيه

شيء مما يسمى باللوحة الحية (« تابلو ڤيڤان ») أو الاوبرا • انما تؤلف المشاهد كاللقطات السينمائية وتتعاقب كما في السياق الفلمي •

حالما شرع بتحويل مسرحيات شكسبير الى أفلام ، أصبح الفعل والحركة بأهمية الكلام • ومسرحيات شكسبير جميعها انما هي عروض رائعة تعج بقعقعة السلاح ، والجيوش الزاحفة ، والمبارزات ، والمآدب المخمورة ، ومسابقات المصارعة ، والتهريج ، والرياح والزوابع ، والحب الجسدي ، والقسوة ، وضروب العذاب • فالمسرح الاليزابيثي ، كالاوبرا الصينية ، مسرح للعين • كل ما فيه حادث بالفعل • وكان الجمهور يصدق أنه حقا يشاهد عاصفة ، أو سفينة تغرق ، أو ملكا يخرج للصيد مع حاشيته، أو بطلا يطعنه قتلة مأجورون •

كانت بدايات المأساة الاليزابيثية شديدة الشبه ببدايات السينما • كل ما هو ميسر ، تحت اليد ، يمكن أن يدخل في المأساة • احداث يومية ، حكايات عن الجرائم ، تنف من التاريخ ، اساطير ، سياسة ، فلسفة ••• أشبه بالجريدة السينمائية ، أو الحولية التاريخية • ولم تتقيد المأساة الاليزابيثية بأية قواعد : فهي مستعدة لالتهام أي موضوع • وكما الافلام في عصرنا ، فكانت تتغذى على الجريمة ، والتاريخ ، وملاحظة الحياة • كل شيء جديد ، ولذا فان كل شيء يمكن اقتباسه • ان كبار الاليزابيثيين يذكرون المرء بالمخرجين السينمائيين الذين هم في بحث دائم عن موضوع جذاب • وحسبنا ان نذكر هنا كريستوفر مارلو ، أوبن جونسون ، أو وليم شكسبير •

عندما هجر المسرح التقاليد الاليزابيثية ، فقد معها تلك البهرجة الشكسبيرية الاخاذة ، بما فيها من عنفوان ضاج بالحيوية • فهو اما أن تنقصه الوسائل التقنية أو ان لديه منها أكثر مما يجب • لقد رأيت شكسبير يمثل على مسرح دوار بكل امكاناته الهائلة ، كما رأيته يمثل على خشبة عارية

تنزل عليها لافتة كتب عليها اسم مكان المشهد • في كلتا الحالتين لـم أر شكسبير الحقيقي • لقد تناوب المسرح بين توهيم الواقع والعرف المؤسلب والتوهيم بليد طبيعي ، أو صبياني اوبرالي • والعرف تجريدي شكلاني ، أو مقتحم ونافر • وكلا التوهيم والعرف انما جردا شكسبير من الرهبـة والشـعر •

أربعة رجـال يلتقون • يبدأ أحدهـم بقذف الثلاثة الاخرين بقارس الكلام • تشهر السيوف • أحد الاربعة يقتل • يتشتت الاخرون صـار الاصدقاء أعداء • فقامت حرب أهلية ، أو ثورة • كل هذا استغرق دقيقتين اثنتين • وتقرر مصير مملكة في عشر عبارات قيلت بينهم •

شاب يرمي فتاة بوردة • تلتقطها الفتاة • تلتقي منهما العيون • وإذا هي ابنة عدوّه • ثلاثة خطابات ــ عن الشمس ، عن النجوم ، عن النمـور الفتية • لقد تدلهت حبا • وفي هذه اللحظة تقرر مصير اسرتين •

حاولوا أن تمثلوا هذين المشهدين على الطريقة الطبيعية ، أو عـلى الطريقة العرفية • فتذبحوا شكسبير ! شكسبير أصدق من الحياة • ولا يمكن للمرء ان يمثله الا حرفيا ، كما هو • وقد حققت افلام اوليفييه هذا المعنى الحرفي وهذا الصدق الخارق خيرا من أي مسرح • لقد خلقت لغـة شكسبيرية جديدة ليست فيها كلمة واحدة بلا معنى مشحون •

ان الممثل الذي نشأ على تقاليد مسرح القرن التاسع عشر لا يستطيع الوقوع في الغرام في بحر ثلاثين ثانية ، أو الانتهاء الى الكراهية في مـدى خطابين قصيرين ، أو التسبب في اسقاط مملكة في عشر عبارات • أما الممثل السينمائي فيعبر مباشرة من مشهد حب عظيم الى الجنون • ها هو قد قتل رجلا ، وأغمد سيفه ، وأمر خادمه باحضار كأس من الخمر • وما يكـاد

يجرعها حتى يأتيه خبر بأن ابنه قد قتل ، فيتألم جدا ، ولكن لثلاثين ثانية ، لا أكثر • كيف تحقق ذلك ؟ تحقق ذلك لان « الفراغات » حذفت • فالفلم العظيم ، كالمسرحية الشكسبيرية ، يتألف فقط من مشاهد مشحونة بالمعنى •

ولكون الفعل في مسرحيات شكسبير مكثفا جدا ، فانه يتطلب نوعا خاصا من التمثيل • فالنص متوتر ، مليء بالمجاز والكناية • وشكسبير ، كالمخرج السينمائي ، يستعمل اللقطات المكبرة (الكلوز ـ اب) بكثرة • فالمونولوغات تتلى « موجهة الى الكاميرا » ، أي ، على المنصة الامامية من المسرح ، للجمهور رأسا • والمونولوغ الشكسبيري لقطة مكبرة • أماالممثل المسرحي من أهل المدرسة القديمة فيقف حائرا عاجزا في لحظات كهذه • وعبثا يحاول أن يعطي المونولوغ شيئا من الاحتمال ، لانه يبقى شاعرا بالمسرح كله حوله ، بينما المفروض ، في واقع الامر ، أن يكون وحيدا مع الجمهور ، كأنه مختل به •

تقسم المسرحية الشكسبيرية في المسرح الى عدد من المشاهد بموجب أماكن الفعل • وبعد أن تخلى المسرح عن التقاليد الاليزابيثية ، حاول عبثا أن يجمع بين المشاهد على نحو يشكل كيانا من نوع ما • أما السيناريو فلا يقسم الى مشاهد ، بل الى لقطات وسياقات • ومسرحيات شكسبير تتألف هي أيضا من لقطات وسياقات • وقد أدرك ذلك الدارسون الشكسبيريون وبعض المخرجين المحدثين منذ وقت طويل • ولكن أفلام اوليفييه وحدها دللت على الانسياب والانسجام والسرعة في الحركة والفعل في مسرحيات شكسبير •

بيتر بروك ألف اخراجه لـ « تيطوس اندرونيكوس » من لقطات وسياقات ، لا من مشاهد • وفي اخراجه نجد ان التوتر موزع بالتساوي ، ولا « فراغ » فيه • لقد حذف بعض النص ، ولكنه طور الفعل • وخلق

سياقات رائعة بصورها الدرامية • واكتشف بذلك في شكسبير مرة اخرى عنصر الفرجة المثيرة ، الذي كان قد ضاع لامد طويل •

ان الطريقة السينمائية في احداث التغيير زمانا ومكانا دونما الفات نظر أحد ، هي الابسط ، وهي الاقل اقحاما بالنسبة للجمهور الحديث • في « ريتشارد الثالث » يستهل لورنس اوليفييه الفلم بمشهد التتويج الفخم ، معقبا اياه بسياق من الكنايات • يدخل الوصيفون حاملين تيجان اخوة الملك على وسائد قرمزية ، تيجان هؤلاء الذين سيلقون قريبا مصرعهم • وهذه طريقة نمطية في السرد السينمائي ، ولكنها قائمة في منطوى النص الشكسبيري بالذات • وللمرء ان يتصور هذا المشهد أيضا على المنصة الامامية من المسرح: يمر الوصيفون ، وتهوى التيجان • انها طريقة سينمائية للمسرح أن يتبناها • ثم ما أروع اللمسة الشكسبيرية في كناية ظل ريتشارد وهل يتكىء على ظل الملك كعنكبوت ضخم • هذه الصورة تنبىء بما سيجيء من الدرامة ، وتخلق في الوقت نفسه جوا من الرعب • هذا هو السيناريو الرائع المحتوى في النص ، والذي قلما يجيد ابرازه أحد على المسرح •

يدخل بيتر بروك في المسرح بعضا من الاعراف السينمائية • فيفرق بين فترات الزمن بلحظات من التعتيم • وتتلاشى المشاهد الواحد في الاخر ،كما في السينما • ولا يبدو ان الجمهور ينتبه الى هذا العرف السينمائي — اذ يقبله راضيا • وحينئذ فقط يؤخذ شكسبير حرفيا • يخرج الملك فعلا الى الصيد ، وتلتقي تامورا وهارون فعلا في الغابة ، ولافينيا فعلا تغتصب •

شكسبير في هذه الحالة ينتمي الى عصر النهضة ، وهو في الوقت نفسه معاصر جدا لنا عن حق : انه عنيف ، قاس ، ووحشي • أرضي وجهنمي• يستثير الرعب كما يستثير الاحلام والشعر • صادق جدا وغير محتمل جدا، درامي وجامح ، عقلاني ومجنون ، نهائي وواقعي •

ثمة شيء اخر يدهشنا في اخراج السيد بروك • ففنه يعتمد التجربة السينمائية الحديثة بقدر ما يعتمد المدرسة الشكسبيرية الجديدة في ستراتفورد اون آفون • شكسبير الحديث هذا ، « شكسبير السينمائي »، يقوم على مسرح ، يعود بجوهرياته الى التقليد الاليزابيثي القديم • وكما في أيام شكسبير ، تمثل المسرحية على المنصة الامامية من وعلى مسرح يتألف من ثلاثة أقسام ، لقسمها الاوسط مستويان • فالباطن من «عمود» خشبي كبير ذي طيات جانبية هو ناووس الاسرة ، أو الغابة ، أو حجرة تيطوس • وبفضل هذا الترتيب يحقق بيتر بروك وحدة وتماسكا رائعين في تطوير الفعل •

ليس ثمة شكسبير عظيم بدون ممثلين عظام • والعالم يعترف اليوم بان السير لورنس اوليفييه أعظم ممثل تراجيدي • وتأويله لتيطوس لا يبتنيه فقط على نص المسرحية المضطرب الذي كتبه شكسبير في شبابه ، بل يستوعب فيه لواعج وعذابات الشخصيات الشكسبيرية الكبيرة كلها • فهو تيطوس الذي مر بمحنة الملك لير وآلامه ، فهو أيضا أكبر من الواقع • ويستخدم المندرج الكامل لصوته وايماءاته ، ولا يخشى هزءا ، أو شفقة ، أو أنينا ، أو همسا • من الصعب ان نصف العبقري • كل ما بوسعنا هو أن نعجب به •

اللقطة المكبرة في الفلم اكبر من الواقع • انها تكشف وتكبر التعبير في هذا الاخراج الانكليزي ، تفرق المجابهات والمونولوغات الدرامية عن المشاهد الجماعية ، كاللقطات المكبرة • فيتركز الاهتمام كله في شخصية معينة يخيل للجمهور انها تنمو وتقترب منه ، كأن كاميرا سينمائية تنتقل من تيطوس الى لافينيا ، من تامورا الى هارون •

وانطوني كويل ممثل من الطراز الاول • وهو لا يرحم نفسه ولا المشاهدين • وكالسير لورنس ، نراه يمتلك في صوته وايماءاته صفة

نهضوية غنية ، فضلا عن قدرته على التوتر الدرامي • وفي جشعه وزخمه التعبيري ، كانت التي ضاهته الممثلة الغربية الجمال مكسين اودلي ، في دورها كتامورا ملكة القوط •

ازاء هذه الجوامج العاطفية العنيفة ، بانت فيميان لي ، في دورها كلافينيا الشقية ، أقل توهجا • فلعل دورها أصعب الادوار • لان لافينيا ، من الفصل الثاني حتى النهاية لا تستطيع الكلام ولا استعمال يديها •والذي يتبقى انما هو العينان ، ورفرفة اليدين من وراء غطاء ، والقوام ، والمشية• ويا لمشيتها ، ويا لنظرتها ! ما أشد ما توحي به من عذاب بانحناءة من جسمها ، باشاحة من وجهها !

لقد كشفت لي « تيطوس اندرونيكوس » عن شكسبير طالما حلمت به ولم اشاهده من قبل على المسرح • واني لاعتبر تمثيلها هذه المرة واحدة من التجارب المسرحية الخمس العظيمة في حياتي ، أما الاربع الاخرى فهي اخراج ليون شيلر لمسرحية ميكيفتش « حواء السلف » التي رأيتها في طفولتي ، وتمثيل جوقية الذي شاهدته قبل الحرب في « الدكتور نوك » ، و « الام شجاعة » لبريشت في البرلينر انسمبل ، والاوبرا الصينية في بكين •

تسلسل زمني :
شكسبير وأحداث العالم الأوروبي

السنة		اوربا		انكلترا
١٤٧٥			١٤٨٣	تتويج ريتشارد الثالث
			١٤٨٥	تتويج هنري السابع . انتهاء حرب الوردتين
	١٤٩٢	كريستوفر كولومبس يصل الى كوبا .		
	١٤٩٣	البابا يقسم العالم الجديد بين اسبانيا والبرتغال . « مقالة في الرسم » بقلم ليوناردو دافنشي		
	١٤٩٧	فاسكودا غاما يبحر حول رأس الرجاء الصالح .		
	١٤٩٩	« سيلسينيا » بقلم فرناندو دي روخاس		
١٥٠٠		حوالي ١٥٠٠ « غواية مار انطون » و « فلك الحمقى » لوحتان بريشة هيرونيموس بوش .		
	١٥٠٤	رسائل اميريكو فسبوتشي .		
	١٥٠٩	« في مدح الجنون » بقلم ارازموس	١٥٠٩	تتويج هنري الثامن
	١٥١٣	اول كتاب بطبع في البولونية	١٥١٦	« يوطوبيا » بقلم سير توماس مور
	١٥١٩	رحلة ماجلان حول العالم . كورتيز يفتح المكسيك . موت ليوناردو دافنشي .		
	١٥٢٢	ترجمة لوثر لكتاب « العهد الجديد »		
١٥٢٥			١٥٢٥	ـ ١٥٣٥ ترجمة تنديل وكفرديل للكتاب المقدس .
			١٥٣١	هنري الثامن يعلن عن نفسه رئيسا للكنيسة .
	١٥٣٢	بيزارو يفتح بيرو « الامير » بقلم ميكافلي « غرغانتوا وبنتاغرويل » بقلم فرانسوا رابليه .		
	١٥٣٤	اغناطيوس لويولا يؤسس النظام اليسوعي		
	١٥٣٦	« حوار الغواني » بقلم بييترو اريتينو		
	١٥٤٣	« في دوران الفلك السماوي » بقلم ميخائيل كويرنيكوس . « في صنع الجسم الانساني » بقلم فرساليوس .		
١٥٥٠	١٥٤٦	قصائد ميكيلانجلو .	١٥٤٦	ثورة في اسكوتلندا .
	١٥٥١	« في الجمهورية » بقلم فريش مودريفسكي		
	١٥٥٢	« التاريخ العام لجزر الهند » بقلم لاس كاساس .		

الفترة		اوربـــــا		انكلتــرا
	١٥٥٣	((لازاريلو دى تورميس)) بقلم مجهول .	١٥٥٩	تتويـج الملكـة اليزابيـث الاولى
	١٥٥٨	((صورة حية لرجل عادل)) بقلم ميكولاي راي	١٥٦٤	في ٢٣ نيســان : مولـد وليم شكسبير .
	١٥٦٤	موت ميكيلانجلو		
			١٥٧٠	البابا بيوس الخامس يحرم الملكة اليزابيث
	١٥٧٢	ليلة القـديس برثولماوس في باريـــس (مذبحة الهوغنوت ، او البروتستانت الفرنسيين)		أمين بلديـة لنـدن يحظر العـــروض المســرحية في المدينـة .
١٥٧٥			١٥٧٦	بيربج يشيد اول مسرح في لندن .
			١٥٧٧	رحلة دريك حول العالـم مع نهبه وهو في طريقـه المستوطنات الاسـبانية في تشيلي وبيرو .
	١٥٧٨	اخراج مسرحية كوتشابوفسكي ((طـرد السفراء الاغريق)) في يادوف قرب وارسو	١٥٧٩	ترجمة ((السير)) لبلوتارك بقلم توماس نورث
	١٥٨٠	((مقـــالات)) مـونتـين ، ج١ ، ٢ . ((انقـاذ اورشليم)) بقلم توركواتو تاسو اسبانيا تحتل البرازيل .	١٥٨٠	((آركاديا)) بقلـم سير فيليب سدني
			١٥٨٦	((الماساة الاسبانية)) بقلـم توماس كد
			١٥٨٧	اعدام الملكة ماري ، ملكـة اسكوتلنـدا .
			١٥٨٨	تدمير الارمادا ، الاسطول الذي لا يقهـر . ((دكتور فاوستس)) لمارلو
			١٥٨٩	اسيكس ينزل في البرتغال على رأس جيش انكليزي.
			١٥٩٢	((الملك ريتشارد الثالث))
			١٥٩٣	موت كريستوفر مارلو .
			١٥٩٤	((روميو وجولييت)) .
			١٥٩٥	ثورة في ارلندا .
			١٥٩٦	((حلم ليلةمنتصف الصيف)) اسيكس ودريك يهاجمـان ميناء قادس
			١٥٩٧	((مقـالات)) فرانسيـــس بيكون . اغـلاق مســارح لندن ، وسجن بن جونسون
	١٥٩٨	ترجمة الكتاب المقدس الى البولونيـة بقلم فوجيك .	١٥٩٨	بنـاء وافتتــاح مســرح ((الكرة)) (الـ ((غلوب)))

الفترة		اوربا		انكلترا
١٦٠٠	١٦٠٠	حرق جوردانو برونو في روما بأمر من محكمة التفتيش .	١٦٠٠	« في المغناطيس » بقلم وليم غلبرت (وصف الارض كمغناطيس)
			١٦٠١	مؤامرة اسيكس ٧ شباط : اخراج « ريتشارد الثاني » في « الغلوب » ٢٥ شباط: اعدام اسيكس ثورة في هولندة تقمع بقسوة . « هاملت »
			١٦٠٣	موت الملكة اليزابيث . تتويج جيمز الاول . ترجمة فلوريو لمقالات مونتيني .
			١٦٠٤	« البغي الشريفة » بقلم ديكر
	١٦٠٥	« دون كيخوتي » بقلم سرفانتيس	١٦٠٥	« الملك لير » و « مكبث » مؤامرة البارود . « فولبوني » بقلم بن جونسون .
	١٦٠٦	ولادة كورني .		
			١٦٠٨	« كريولانس » « تقرير صادق عن الوقائع والاحداث التي جرت في فرجينيا» بقلم جون سميث
	١٦١٠	« رسول الكواكب » بقلم غاليليو		
	١٦١١	فرقة انكليزية في وارسو ، ربما مثلت مسرحيات لشكسبير .	١٦١١	الترجمة الرسمية للكتاب المقدس .
			١٦١٢	« العاصفة » شكسبير يعود الى ستراتفورد ، مسقط رأسه .
			١٦١٣	مسرح « الغلوب » يحترق
	١٦١٦	وفاة سرفانتيس	١٦١٦	في ٢٣ نيسان : وفاة شكسبير
	١٦١٨	الكنيسة الكاثوليكية تشجب النظام الكوبرنيكي . تبدأ حرب الثلاثين سنة . « جدول النعاج » بقلم لوبي دي فيغا .		
	١٦٢٢	ولادة موليير .		
	١٦٢٣	« المدينة المستوحدة » بقلم توماسو كامبانيلا .	١٦٢٣	الفوليو الاول لاعمال شكسبير الكاملة .

الفترة	اوربـــــا	انكلتـــرا
١٦٢٥		١٦٢٨ وليم هارفي يكتشف مبدأ الدورة الدموية .
	١٦٣١ « لافيدا اس سوينيو » لكالديرون	
	١٦٣٢ « اي دوي ماسيمي ستيمي » « النظامان الاعظمان » لغاليليو .	
	١٦٣٣ غاليليو يتبرأ من ارائــه امام محكمــة التفتيش . « مقال في الطريقة » لديكارت	
	١٦٣٧ « السيد » لكورني .	
	١٦٣٩ ولادة راسين .	
	١٦٤٢ وفاة غاليليو .	
	موليير يؤسس مسرح « ايلوستر تياتر »	١٦٤٢ ولادة اسحق نيوتن . بداية الحرب الاهلية . البيوريتانيــون يغلقــون المسارح .
	١٦٤٨ ثورة القوزاق في بولندا بزعامة بوهدان تشميلنجكي .	١٦٤٩ الملك شــارل الاول يقطــع رأسه . اعلان الجمهورية .

المحتويـات

	الصفحة
الملوك	٧
هاملت منتصف القرن	٧١
طرويلس وكريسيدا : مذهلة ومعاصرة	٩١
تيتانيا وراس الحمار	١٠٣
مكبث او : العدوى بالموت	١٣١
الملك لير او : نهاية اللعبة	١٤٣
فلتذب روما في نهر يتير	١٩٥
كريولانس او : تناقضات شكسبيرية	٢٠٧
عصا بروسبيرو	٢٤٥
شكسبير قاسيا	٣٠١
تسلسل زمني :	
شكسبير واحداث العالم الاوربي	٣١٣

كتب جبرا ابراهيم جبرا

(مع تواريخ الطبعات الاولى)

١ - الكتب الموضوعة

النقـــد :

الحرية والطوفان . بيروت ١٩٦٠ .

(Art in Iraq to-day) . لندن ١٩٦١ .

الرحلة الثامنة . بيروت ١٩٦٧ .

الفن العراقي المعاصر . بغداد ١٩٧٢ .

جواد سليم ونصب الحرية . بغداد ١٩٧٤ .

النار والجوهر . بيروت ١٩٧٥ .

ينابيع الرؤيا . بيروت ١٩٧٩ .

الرواية :

صراخ في ليل طويل . بغداد ١٩٥٥ .

عرق وقصص أخرى . بيروت ١٩٥٦ .

(Hunters in a Narrow street.) . لندن ١٩٦٠ .

السفينة . بيروت ١٩٧٠ .

صيادون في شارع ضيق (ترجمة د . محمد عصفور للنص الانكليزي) . بيروت ١٩٧٤

البحث عن وليد مسعود . بيروت ١٩٧٨ .

الشعـــر :

تموز في المدينة . بيروت ١٩٥٩ .

المدار المغلق . بيروت ١٩٦٤ .

لوعة الشمس . بغداد ١٩٧٩ .

٢ – الكتب المترجمة

قصص من الأدب الانكليزي المعاصر . بغداد ١٩٥٥ .

أدونيس (من «الغصن الذهبي») لجيمز فريزر بيروت ١٩٥٧ .

ما قبل الفلسفة ، لهنري فرانكفورت وآخرين ، بغداد وبيروت ١٩٦٠ .

هاملت . لوليم شكسبير . بيروت . ١٩٦٠

الأديب وصناعته » لعشرة نقّاد . بيروت ١٩٦٢ .

آفاق الفن . لالكسندر اليوت . بيروت ١٩٦٣ .

الصخب والعنف . لوليم فوكنر . بيروت ١٩٦٣ .

في انتظار غودو . لصموئيل بيكيت ، مثّلت ببغداد لأول مرة ١٩٦٦ .

ألبير كامو . لجرمين بري ، بيروت ١٩٦٧ .

الحياة في الدرامة . لأريك بنتلي . بيروت ١٩٦٨ .

الملك لير . لوليم شكسبير . بيروت ١٩٦٨ .

كريولانس . لوليم شكسبير . الكويت ١٩٧٤ .

الاسطورة والرمز . لخمسة عشر ناقداً . بغداد ١٩٧٣ .

قلعة آكسل . لادموند ولسون . بغداد ١٩٧٦ .

عطيل . لوليم شكسبير . الكويت ١٩٧٨ .

العاصفة . لوليم شكسبير . الكويت١٩٧٩ .

مكبث . لوليم شكسبير . الكويت ١٩٧٩ .

شكسبير معاصرنا . ليان كوت . بغداد ١٩٧٩ .

شكسبير معاصرنا

باستثناء «الملك جون» التي تعالج أحداثاً وقعت في منعطف القرن الثالث عشر، فإن تاريخيات شكسبير تدور حول الصراع على التاج الانكليزي الذي استمر من أواخر القرن الرابع عشر حتى نهاية القرن الخامس عشر. فهي تؤلف ملحمة تاريخية تمتد لأكثر من مئة سنة، وتنقسم إلى فصول طويلة تماثل فترات أهل الحكم.

ولكن عندما نقرأ هذه الفصول في تسلسلها الزمني الذي يوازي تسلسل فترات الحكم، يدهشنا أن التاريخ لشكسبير يقف ساكناً ولا يتحرك. فكل فصل يبدأ وينتهي عند النقطة نفسها. في كل واحدة من مسرحيات شكسبير يدور التاريخ دورة كاملة، عائداً إلى نقطة الانطلاق. وهذه الدوائر المتكررة غير المتغيرة التي يصفها التاريخ هي تعاقب فترات حكم الملوك.

وهذا الكتاب يفسر بالشاهد والدليل كيف كان شكسبير يصور أبطاله ويرسم لكل واحد دوره.

المؤسّسة العربيّة
للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون – ساقية الجنزير
ت ٣١٢١٥٦ ٣١٩٥٨٦ – برقيا موكيالي . بيروت
ص . ب : ١١/٥٤٦٠ بيروت

الثمن : ١٨ ل . ل .
أو ما يعادلها